

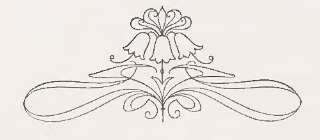
Московская Румянцевская Галлерея.



Московская
Румянцевская Галлерея



Редакція и объяснительный текстъ
Н. И. РОМАНОВА.



Москва
Изданіе І. Кнебель.

МОСКОВСКАЯ РУМЯНЦЕВСКАЯ ГАЛЛЕРЕЯ.

Картинная галлерея, извѣстная въ Москвѣ подъ именемъ Румянцевской, входитъ въ сущности въ составъ Московскаго Публичнаго Музея, который тѣсно связанъ съ Румянцевскимъ Музеемъ какъ исторіей своего возникновенія, такъ и общей ихъ задачей — служить »на благое просвѣщеніе«, какъ сказано въ надписи на зданіи, вмѣщающемъ коллекціи обоихъ этихъ учрежденій. Эта галлерея основана въ 1858 г., когда Императоръ Александръ II пожертвовалъ Музею картину А. А. Иванова »Явленіе Христа народу«. До того времени изъ произведеній живописи находились собственно въ Румянцевскомъ Музеѣ только картина профессора Петербургской Академіи Художествъ Торелли »Тріумфъ Екатерины II«, портретъ учредителя Румянцевскаго Музея Государственнаго Канцлера гр. Николая Петровича Румянцева и портреты членовъ его семейства. Въ 1862 году въ Московскій Публичный Музей были переданы еще 201 картина западноевропейскихъ художниковъ изъ Императорскаго Эрмитажа въ Петербургѣ. Скоро началъ расширяться и русскій отдѣлъ галлереи. Н. А. Мухановъ принесъ въ даръ музею двѣ картины И. К. Айвазовскаго, а М. П. Боткинъ картину А. И. Иванова »Смерть Пелопида«. Въ 1867 г. въ музей по Высочайшему повелѣнію поступила вся русская картинная галлерея Ф. И. Прянишникова (см. стр. 80), состоявшая изъ 172 картинъ выдающихся русскихъ художниковъ конца 18-го и первой половины 19-го вѣка. Съ тѣхъ поръ русскій отдѣлъ галлереи сдѣлался самой цѣнной ея частью, какъ по полнотѣ подбора, такъ и по художественному совершенству собранныхъ въ немъ произведеній. Новыя пожертвованія, — изъ которыхъ особенно выдаются по художественной цѣнности: этюдъ головы Крестителя А. А. Иванова (отъ В. Кн. Елены Павловны), »Клеопатра« И. Аргунова (отъ кн. Трубецкого), »Бахчисарайскій Фонтанъ« К. Брюллова (отъ В. Кн. Маріи Николаевны), восемь портретовъ Левицкаго и Боровиковскаго (отъ П. Н. Лайкевича), этюды А. А. Иванова къ картинѣ »Явленіе Христа« и его эскизы къ Библіи (отъ С. А. Иванова), 21 картина русской школы (отъ Я. С. Корнилова), женскій портретъ Боровиковскаго (отъ М. П. Арапетовой), собраніе Н. А. и А. Н. Львовыхъ состоящее изъ произведеній Левицкаго, Боровиковскаго, Сильв. Щедрина, А. Орловскаго и др. (отъ М. М. Львовой), портретъ гр. Румянцевой И. Никитина, пенсіонера Петра В. (отъ Д. А. Хомякова) — поступавшія въ Музей съ конца 60-хъ годовъ до 1901 г., продолжали пополнять русскій отдѣлъ галлереи произведеніями, которыя, какъ и основное ядро отдѣла, собраніе Ф. И. Прянишникова, относятся по преимуществу къ эпохѣ отъ конца 18-го до 60-хъ годовъ 19-го в. Такимъ образомъ, составилось одно изъ самыхъ замѣчательныхъ собраній произведеній русской живописи. Уступая въ количествѣ картинъ другимъ большимъ русскимъ галлереямъ, это собраніе выдается среди нихъ по значенію, разностороннему характеру и цѣльности своего состава въ указанныхъ хронологическихъ предѣлахъ. Картина и этюды А. А. Иванова, его рисунки къ Библіи, главныя произведенія П. А. Федотова (въ собраніи Прянишникова) справедливо причисляются къ истиннымъ сокровищамъ этого отдѣла галлереи и придаютъ ему первостепенную важность при изученіи развитія новой русской живописи до 60-хъ годовъ 19-го в. Въ этомъ отношеніи съ Румянцевской галлереей едвали можетъ спорить даже и Музей Александра III въ Петербургѣ, и только тѣснота помѣщенія и неприспособленность его для галлереи мѣшаютъ заблестѣть собранному здѣсь богатству во всей красѣ.

Въ 1901 г. Русскій отдѣлъ Румянцевской галлереи снова расширился въ составѣ почти вдвое и началъ какъ бы новую эру своего существованія, такъ какъ къ нему присоединился богатый новый даръ — галлерея Почетнаго Члена Музея К. Т. Солдатенкова, оставленная имъ по завѣщанію Музею. Часть собранія Солдатенкова, относящаяся къ первой половинѣ 19-го вѣка, внесла важныя и значительныя дополненія въ прежній составъ русскаго отдѣла (эскизъ »Явленія Христа народу« А. А. Иванова, его картина »Пріамъ въ ставкѣ Ахилла« и его этюды головъ Христа и Маріи Магдалины къ картинѣ »Христосъ и Магдалина«, Пейзажъ Сильв. Щедрина, »Вирсавія« К. Брюллова, повтореніе »Вдовушки« и »Завтракъ аристократа« П. Федотова, »Свиданіе« Е. С. Сорокина и др.). Другая, количественно болѣе значительная часть собранія Солдатенкова, состоящая изъ русскихъ картинъ второй половины 19-го вѣка, образовала совершенно новый отдѣлъ Румянцевской галлереи. Эта часть собранія Солдатенкова далеко не однородна по художественной цѣнности произведеній и не даетъ полнаго понятія о развитіи русской живописи во второй половинѣ 19-го в. Тѣмъ не менѣе этотъ новый отдѣлъ имѣетъ очень важное значеніе въ составѣ галлереи. Въ него входятъ многія очень популярныя и нерѣдко выдающіяся по своимъ достоинствамъ произведенія, которыя отчасти уже могутъ познакомить зрителей съ разнообразіемъ различныхъ направленій, возникшихъ въ русской живописи за вторую половину 19-го вѣка, благодаря вліянію общественныхъ идей и господству индивидуальнаго начала въ творчествѣ. Особый интересъ собранію Солдатенкова придаютъ многія вошедшія въ него произведенія извѣстныхъ художниковъ, относящіяся къ раннему періоду ихъ творчества. Эти картины, созданныя юнымъ вдохновеніемъ, дарятъ отзывчивому зрителю рядъ необычайно симпатичныхъ, свѣжихъ впечатлѣній. Указанныя свойства дѣлаютъ эту часть Румянцевской галлереи особенно привлекательной для посѣтителей, которые находятъ здѣсь произведенія близкія къ современности и легко доступныя пониманію, сравнительно съ картинами старой основной части русскаго отдѣла.

Всѣ эти особенности русскаго отдѣла Румянцевской галлереи опредѣлили содержаніе, характеръ и размѣры текста этого изданія. Стремясь дать связный очеркъ развитія новаго русскаго искусства, насколько это позволялъ составъ галлереи, мы старались прежде всего использовать богатый, но не всегда понятный безъ особыхъ объясненій, матеріалъ, изъ котораго сложилась основная часть русскаго отдѣла. Относящійся къ ней очеркъ посвященъ развитію русскаго искусства въ 18-мъ и первой половинѣ 19-го вѣка до 60-хъ годовъ его. При описаніи этого періода отмѣчена въ общихъ чертахъ связь отдѣльныхъ моментовъ въ развитіи искусства съ перемѣнами въ культурно-исторической жизни общества. Творчество отдѣльныхъ художниковъ, образованіе и смѣна различныхъ направленій характеризуются главнымъ образомъ на основаніи анализа внутренняго содержанія и внѣшнихъ формъ каждаго произведенія въ отдѣльности. Въ изложеніе введены и біографіи выдающихся художниковъ, насколько онѣ могутъ содѣйствовать выясненію характера ихъ творчества, направленія, къ которому они принадлежали, или отношенія общества къ искусству. Что касается второй половины 19-го вѣка, то, въ виду значительныхъ пробѣловъ въ составѣ этого отдѣла галлереи, предполагалось ограничиться лишь краткой общею характеристикой этого періода, который съ достаточною полнотой описанъ въ »Московской Городской Художественной Галлереѣ бр. П. и С. Третьяковыхъ« и въ »Русскомъ Музеѣ Александра III«, изданіяхъ, аналогичныхъ »Румянцевской Галлереѣ«. Къ сожалѣнію, мы должны были совсѣмъ опустить эту главу, такъ какъ уже первыхъ двѣ главы текста, изображающихъ развитіе русскаго искусства до 60-хъ годовъ 19-го вѣка, разрослись до тѣхъ размѣровъ, которые, независимо отъ насъ, являются предѣльными для всего изданія.

Въ геліогравюрахъ и автотипіяхъ »Румянцевской Галлереи« представлены наиболѣе типичные и совершенные въ художественномъ отношеніи образцы какъ изъ стараго состава русскаго отдѣла, такъ и изъ собранія Солдатенкова. Только немногія изъ лучшихъ произведеній галлереи не могли войти въ это изданіе, такъ какъ ихъ изображенія въ геліогравюрахъ уже раньше были выпущены въ свѣтъ фирмой »І. Кнебель«, издающей и »Румянцевскую Галлерею«. Въ виду того, что многіе изъ подписавшихся на »Румянцевскую Галлерею« имѣютъ уже эти геліогравюры, фирма сочла лучшимъ не вводить ихъ въ настоящее изданіе, но снова выпустить отдѣльно рядъ геліогравюръ съ картинъ, не вошедшихъ въ »Румянцевскую Галлерею«, чтобы желающіе ихъ имѣть въ дополненіе къ послѣдней, могли пріобрѣтать каждое изображеніе отдѣльно по своему выбору. При замѣнѣ уже изданныхъ разъ изображеній другими образцами, послѣдніе выбирались также изъ наиболѣе извѣстныхъ произведеній русскаго отдѣла, подходящихъ по возможности къ задачамъ этого изданія.

Москва, 15-го сентября 1905 г.

Н. РОМАНОВЪ.



1. АРГУНОВЪ, И. П. Умирающая Клеопатра.

I.

РУССКІЕ ХУДОЖНИКИ XVIII-го ВѢКА.

Новое русское искусство съ свѣтскимъ и западнымъ характеромъ, насадить которое въ Россіи старался Петръ Великій, было, какъ и многія изъ западныхъ заимствованій, явленіемъ насильственно привитымъ къ русской жизни. Отъ старой русской иконописи оно отдѣлено было цѣлой пропастью и по формѣ и по содержанію, и понадобилось много времени и медленныхъ усилій, пока въ чуждыхъ формахъ вновь воскресъ для новой жизни прежній самобытный русскій духъ. Въ теченіе почти всего 18-го вѣка это новое искусство, отражавшее вліяніе ложноклассицизма и академическихъ красивыхъ формъ итальянскихъ мастеровъ времени упадка, было чуждо интересамъ и понятіямъ большинства русскихъ людей и питалось лишь заказами правительства, двора и знати, для которыхъ соблюденіе внѣшнихъ формъ западной культуры сдѣлалось характернымъ со времени Петра. Въ 1757 году правительство учреждаетъ Академію Художествъ (до того времени художественные классы существовали при Академіи Наукъ) и приглашаетъ профессорами иностранныхъ художниковъ; люди знатные дѣлаютъ заказы этимъ иностранцамъ и отдаютъ въ обученіе къ нимъ и въ Академію своихъ крѣпостныхъ, чтобы имѣть собственныхъ художниковъ въ своемъ дворовомъ штатѣ. Но и покровительство высшаго класса отличалось внѣшнимъ характеромъ: оно скорѣе вызывалось модой, чѣмъ истинной любовью къ искусству. Въ этомъ обществѣ, съ его табелью о рангахъ, занятіе искусствомъ, званіе художника не могло сдѣлаться почетнымъ. Большинство художниковъ того времени вышли изъ сословія крѣпостныхъ, изъ дѣтей солдатъ и мелкихъ разночинцевъ; только въ Юго-Западной Россіи, внутренно болѣе культурной, занятія искусствомъ встрѣчаются и въ семьяхъ небогатаго дворянства. Изъ этихъ лицъ всѣхъ состояній Академія Художествъ и должна была образовать »среднее сословіе, носителей наукъ и художествъ«, по мысли президента ея Бецкаго. Но несмотря на мало подготовленную почву, чуждое растеніе въ концѣ концовъ все-же привилось и приспособилось, черпая живительные соки какъ разъ въ свѣжихъ силахъ этой разнородной сѣрой массы русскаго народа.

Раньше всего новое русское искусство 18-го вѣка достигаетъ самобытности въ области портрета. Появленію хорошихъ русскихъ портретистовъ содѣйствовали мода и усиленный спросъ на портреты среди знатныхъ людей, увлекавшихся тщеславнымъ желаніемъ увѣковѣчить себя на полотнѣ въ ореолѣ власти и богатства, въ орденахъ и пышныхъ одеждахъ и даже

въ обстановкѣ величавой аллегоріи. Хотя художникъ, чтобы угодить заказчику, долженъ былъ облагородить и прикрасить его наружность, однако самая задача портрета, — достиженіе сходства, невольно приводила къ подражанію натурѣ. Такимъ образомъ, портретъ былъ той областью, въ которой болѣе всего отражались мѣстныя черты, особенности даннаго лица и общественнаго типа; подъ вліяніемъ этихъ свойствъ и задачъ портрета, естественно, быстрѣе развивалась въ этой области и самобытность русскаго художника. Гораздо дольше сохраняла подражательный условный характеръ »историческая« живопись, съ сюжетами изъ миѳологіи, Библіи, исторіи. Какъ вездѣ въ Европѣ, и у насъ этотъ родъ живописи, въ сущности, былъ короче говоря, — пейзажъ въ нашемъ смыслѣ. Первыя робкія попытки внести элементы художественной красоты и поэтичности въ изображеніе мѣстности относятся къ концу вѣка. Отсутствуетъ въ 18-мъ столѣтіи и жанръ, для котораго лишь тамъ и сямъ нарождаются случайно составные элементы то въ типичности изображеннаго лица, то въ характерномъ костюмѣ, то въ послушномъ подражаніи жанровой картинѣ Запада. Но не отличаясь яркостью и силой, эти элементы не могутъ еще положить начало живописи бытовой, способной быть наиболѣе полнымъ выраженіемъ національныхъ формъ и міросозерцанія.





2. ЛЕВИЦКІЙ, Д. Г. Портретъ Н. А. Сеземова.

чуждъ всякой исторической, мѣстной и народной окраски. Онъ являлся выраженіемъ общечеловѣческихъ чувствъ и мыслей въ формахъ идеальныхъ, отрѣшенныхъ отъ времени и мѣста, восходящихъ къ образцамъ античной красоты. Не будучи самостоятельнымъ созданіемъ 18-го вѣка, эти формы были блѣдны и шаблонны и не отличались той страстной силой выраженія, которая присуща имъ въ свободно-субъективномъ творчествѣ художниковъ идеалистовъ 16-го вѣка и новѣйшаго времени. Только въ самомъ концѣ 18-го вѣка появляются и въ этомъ родѣ творчества черты національнаго характера, но вначалѣ онѣ связаны еще съ условнымъ внѣшнимъ пониманіемъ народности. Совершенно чуждой областью для русской живописи оставалось въ теченіе всего 18-го вѣка изображеніе родной природы, съ поэзіей ея естественныхъ формъ, красокъ и настроеній,

До насъ дошло очень немного живописныхъ работъ русскихъ художниковъ, относящихся къ первому періоду развитія въ Россіи новаго искусства. Эта начальная эпоха совпадаетъ съ первой половиной 18-го вѣка, обнимая время отъ Петра до вступленія на престолъ Екатерины II. Произведенія Петровскихъ художниковъ не лишены извѣстныхъ индивидуальныхъ признаковъ, которые однако не столь ярки, чтобы можно было выдѣлить свое, родное, отъ заученнаго на чужбинѣ. Преобладающей чертой періода было подражаніе Западу, наивное, послушное. Въ то же время исполненіе съ внѣшней стороны отличалось еще чернотой и сухостью подъ вліяніемъ иконописныхъ привычекъ. На грани между этой начальной эпохой и новой болѣе самостоятельной стоитъ портретистъ Иванъ Петровичъ Аргуновъ (род. въ 1727 г., ум. послѣ 1797 г.) изъ

крѣпостныхъ крестьянъ графа Шереметева. Вѣрный ученикъ прибывшаго въ Петербургъ въ царствованіе Елизаветы нѣмецкаго портретиста и изобразителя животныхъ Іоганна Фридриха Грота, Аргуновъ самъ былъ учителемъ нѣкоторыхъ русскихъ художниковъ, овладѣвшихъ впослѣдствіи вполнѣ западнымъ рисункомъ и техникой (А. П. Лосенко) и впервые усвоившихъ себѣ болѣе характерный художественный обликъ (Ѳ. С. Рокотовъ). Мало извѣстно достовѣрныхъ работъ Аргунова. Онѣ написаны въ періодъ отъ 50-хъ до 80-хъ годовъ 18-го вѣка. Портреты Аргунова исполнены суховатой, аккуратной техникой въ нѣсколько холодномъ, блѣдномъ тонѣ съ легкими, сѣроватыми тѣнями. Свѣтлыя краски отливаютъ металлическимъ глянцемъ. Все это напоминаетъ блѣдную, сухую манеру его учителя Грота. Впрочемъ портреты Аргунова пріятнѣй по подбору красокъ и болѣе жизненны по выраженію. Въ Румянцевскомъ Музеѣ есть только одно его произведеніе, но это не портретъ, а вымышленный образъ царицы Клеопатры — излюбленная тема итальянскихъ художниковъ 17-го вѣка. »Умирающая Клеопатра« (размѣръ $9\frac{1}{2} \times 12\frac{1}{2}$ в.; см. сним. 1) Аргунова въ сравненіи съ его портретами написана болѣе воздушными и теплыми тонами. Но въ общемъ колоритъ носитъ приторный характеръ, которымъ отличается и самый стиль рисунка. Иногда контуры почти совсѣмъ стушеваны, но при этомъ техника не стала мягче; мѣстами своимъ гладкимъ и сухимъ характеромъ она напоминаетъ инкрустацію. Головка Клеопатры откинута назадъ; брови сведены страданіемъ отъ ядовитаго укуса извивающейся на груди серебристой змѣйки; каріе глаза съ влажнымъ блескомъ смотрятъ вверхъ. Темные волосы украшены золотымъ обручемъ и нитью крупныхъ искрящихся разноцвѣтной игрой жемчужинъ; желтые и голубые лепестки скромныхъ цвѣтовъ дополняютъ головной уборъ. Но краса полей въ сочетаніи съ блескомъ ювелирныхъ драгоцѣнностей кажется сама чѣмъ то искусственнымъ, условнымъ. Нѣжный румянецъ щекъ, пухлый неестественно маленькій ротъ, обнаженная розовая грудь сообщаютъ всему произведенію печать игривой чувственности, съ которой трудно примирить выраженіе страданія въ лицѣ. Этотъ чувственно изнѣженный, условный духъ произведенія Аргунова отражаетъ отдаленныя вліянія французскихъ живописцевъ, преемниковъ Ватто, распущенно жеманный стиль которыхъ отвѣчалъ настроеніямъ и вкусамъ высшаго общества Франціи въ 40-хъ, 50-хъ годахъ 18-го вѣка. Своими петиметрами и щеголихами дань этимъ вкусамъ заплатила и Россія въ царствованіе склонной къ роскоши и развлеченіямъ императрицы Елизаветы. »Умирающая Клеопатра« — одно изъ раннихъ произведеній Аргунова (справа вверху на картинѣ есть подпись: »Иванъ Оргуновъ К.* Г. 1750«). Оно носитъ еще чисто подражательный характеръ, отличавшій русскую живопись въ серединѣ 18-го вѣка. Но ужъ черезъ 20 лѣтъ среди русскихъ портретистовъ выступаетъ самобытный талантъ — Д. Г. Левицкій, типичный представитель русскаго искусства второй половины 18-го вѣка.

Дмитрій Григорьевичъ Левицкій (род. въ 1735-37 г.) принадлежалъ къ одной изъ южно-русскихъ дворянскихъ фамилій. Отецъ Дмитрія Левицкаго, священникъ Григорій Кирилловичъ Левицкій состоялъ справщикомъ (редакторомъ изданій) при

* Вѣроятно, обозначеніе мѣстности (Кусково, имѣніе Шереметевыхъ?).

типографіи Кіево-Печерской Лавры и самъ былъ довольно извѣстнымъ граверомъ южно-русской школы, испытавшей, какъ и вся южно-русская культура того времени, сильное вліяніе западно-европейскихъ образцовъ. Онъ могъ быть и первымъ наставникомъ сына въ искусствѣ, вѣроятно, получавшаго образованіе въ Кіевской Духовной Академіи. Въ серединѣ 50-хъ годовъ Левицкій вмѣстѣ съ отцомъ участвуетъ въ исполненіи живописныхъ работъ для строившейся тогда въ Кіевѣ Андреевской церкви. Руководитель работъ, извѣстный въ то время живописецъ А. И. Антроповъ, оцѣнивъ талантливость юнаго Левицкаго, взялъ его въ Петербургъ въ ученики своей частной школы. Добросовѣстный, но не первоклассный мастеръ, Антроповъ не могъ дать многаго Левицкому. Послѣдній докончилъ свое художественное образованіе подъ руководствомъ профессоровъ Академіи Художествъ, француза Лагрене и итальянца Валеріани. Повидимому, сильное вліяніе на него имѣлъ и профессоръ Торелли, выдающійся мастеръ въ красивомъ колоритѣ и выразительной композиціи*. Почетную извѣстность и званіе академика Левицкій получилъ за свои портреты на академической выставкѣ 1770 года. Съ 1771 года онъ состоитъ преподавателемъ портретной живописи въ Академіи Художествъ, а въ 1776 году Левицкій производится въ совѣтники Академіи (званіе профессора было недоступно въ то время для художника портретиста). Выйдя въ отставку по разстроенному здоровью и слабости зрѣнія въ 1788 г., онъ снова возвращается въ Академію въ 1807 году, такъ какъ, по мнѣнію Совѣта Академіи, »онъ по искусству своему и долговременному упражненію въ художествѣ своемъ полезенъ быть можетъ своими совѣтами и опытностью.« Въ отвѣтъ на это Президентъ Академіи »изъявилъ удовольствіе за внимательность Совѣта къ обезпеченію состоянія художниковъ, споспѣшествовавшихъ нѣкогда славѣ Академіи«. Повидимому, несмотря на извѣстность Левицкаго, его матеріальныя средства подъ старость были не блестящи. Ревностный преподаватель въ Академіи, онъ оказалъ сильное вліяніе на своихъ учениковъ, впослѣдствіи лучшихъ русскихъ художниковъ конца 18-го и начала 19-го вѣка. Левицкій считается по преимуществу тонкимъ и правдивымъ портретистомъ эпохи Екатерины II-ой. Его портреты Императрицы, лицъ придворнаго и высшаго дворянскаго круга даютъ, въ сущности, цѣлую картину вѣка, выражаютъ его духъ. Левицкій умеръ въ 1822 году, но извѣстны лишь немногіе его портреты, относящіеся къ первымъ двумъ десятилѣтіямъ 19-го вѣка; какъ будто новые люди и черты остались чужды старику художнику, пережившему блестящій и сильный 18-й вѣкъ.

Румянцевской Галлереѣ принадлежитъ восемь работъ Левицкаго.** Среди этихъ работъ особенно типичной и для искусства 18-го вѣка и для особенностей творчества Левицкаго намъ кажется портретъ крестьянина, изъ крѣпостныхъ графа Шереметева, Никифора Артемьевича Сеземова (сним. 2), богатаго откупщика, пожертвовавшаго въ 1770 году 20000 рублей Московскому Воспитательному Дому.*** Сеземовъ стоитъ, обернувшись немного вправо. Въ опущенной правой рукѣ онъ держитъ листъ бумаги. На листѣ вверху изображенъ

* Одна изъ картинъ Торелли »Сѣверная Семирамида (Екатерина II), обозрѣвающая новыя пріобрѣтенія отъ турокъ«, находится въ Румянцевскомъ Музеѣ, на лѣстницѣ, ведущей въ Читальный Залъ.

** Если не считать портрета графа Сиверса, стиль и колоритъ котораго скорѣй напоминаютъ извѣстнаго портретиста Рослэна (см. Дягилевъ »Русс. Иск. XVIII в.«, т. І-й).

*** По уставу Воспитательнаго Дома портреты жертвователей изъ дворянъ, опредѣлявшихъ Дому отъ 600 р. ежегодно, помѣщались въ залахъ Воспитательнаго Дома. Въ знакъ благодарности за щедрый даръ Бецкій приказалъ помѣстить тамъ и портретъ Сеземова, который былъ заказанъ Левицкому за 50 р. (Матер. для истор. Восп. Дома, вып. 1).

общій видъ Воспитательнаго Дома, посреди листа — ребенокъ, лежащій на простынѣ подъ покрываломъ, ниже надпись: »Блаженъ разумѣвай на нища и убога, въ день лютъ избавитъ его Господь. Псаломъ 40«.* Жестъ лѣвой руки, повидимому, намекаетъ на связь жертвы順 Сеземова съ приведеннымъ изрѣченіемъ. Сеземовъ одѣтъ въ шелковый голубой отороченный мѣхомъ кафтанъ, съ позолоченными выпуклыми пуговицами. Кафтанъ опоясанъ скрученной цвѣтной шалью. Въ глубинѣ фона слѣва неясно виденъ шкафъ. Сеземовъ въ цвѣтѣ лѣтъ. У него красивое сильное лицо золотисто-матоваго тона. Пряди почти черныхъ волосъ небрежно ниспадаютъ на лобъ. Каштановая борода темнымъ пятномъ теряется въ разрѣзѣ гими его портретами онъ былъ выставленъ на академической выставкѣ 1770 года. Эти портреты, какъ и множество другихъ, исполненныхъ Левицкимъ, отличаются извѣстными сходными чертами, въ которыхъ отразился художественный вкусъ 18-го вѣка. Эстетическія понятія общества, дававшаго заказы, повліяли прежде всего на композицію портретовъ Левицкаго. Она весьма часто приближается къ тому шаблону, который былъ излюбленнымъ въ портретахъ 18-го вѣка. Люди въ нихъ живутъ не сами для себя, но для публики, выставляя на показъ и себя и свои заслуги. На показъ зрителямъ выставленъ и Сеземовъ. Средствомъ внѣшней показной характеристики служитъ не только обычный въ портретахъ 18-го вѣка пово-



3. ЛЕВИЦКІЙ, Д. Г. Портретъ М. А. Львовой.

ворота. Здравый смыслъ смѣтливаго дѣльца свѣтится въ карихъ глазахъ. Замѣчательна противоположность слегка наморщенныхъ бровей и едва замѣтной лукаво добродушной улыбки. Художникъ очень тонко передалъ этотъ типъ русскаго крестьянина, который, благодаря уму, энергіи, сталъ обладателемъ капиталовъ. Изображеніе рукъ дополняетъ характеристику типа. У Сеземова крупныя пухлыя руки плебея, давно отвыкшаго отъ черной работы; на четвертомъ пальцѣ правой руки надѣтъ перстень съ золотой печаткой.

Описанный портретъ принадлежитъ къ числу первыхъ извѣстныхъ намъ работъ Левицкаго. Вмѣстѣ съ пятью дру-ротъ въ три четверти, но и жестъ лѣвой руки и бумага въ правой. Этотъ поясняющій жестъ плавно отдаляемой руки, при чемъ пальцы нѣсколько сближаются другъ съ другомъ, типиченъ для портретовъ того времени. Самыя черты лица Сеземова: миндалевидные глаза, немного удлиненный носъ, едва замѣтная улыбка губъ, представляютъ обычную тогда форму стилизаціи лица, придающей ему болѣе пріятный, благородный видъ. Изящное и эффектное сочетаніе свѣтлоголубаго шелка, цвѣтной шали и матовыхъ тоновъ тѣла также отвѣчаетъ вкусамъ 18-го вѣка, любившаго богатые костюмы и блескъ свѣтлаго шелка.

И однако Левицкій не безличный подражатель иностранныхъ образцовъ въ духѣ Аргунова. Уже въ первыхъ его работахъ виденъ художникъ съ сильнымъ самобытнымъ дарова-

* Надпись заимствована изъ посланія Сvнода, приглашавшаго жертвовать на Воспитательный Домъ.

ніемъ, благодаря которому условныя черты времени часто получаютъ въ произведеніяхъ Левицкаго отпечатокъ правды, красоты. Какое множество характерныхъ оттѣнковъ, напримѣръ, придаетъ Левицкій описанному выше жесту. Въ его портретахъ этотъ жестъ то положителенъ и важенъ, то граціозенъ и изященъ, то простъ и убѣдителенъ, то плавенъ, величавъ. Есть самобытный элементъ и въ колоритѣ Левицкаго. Изящнымъ сочетаніемъ красокъ портретъ Сеземова споритъ съ лучшими французскими образцами, но при этомъ всѣ тона портрета согрѣты особымъ золотистымъ оттѣнкомъ, который придаетъ имъ глубину и какую-то простую мужественную силу. Интересно также его отношеніе къ костюму. Искусная передача одежды, шелка, бархата, очень цѣнилась въ 18-мъ вѣкѣ, когда портретъ заказывали зачастую ради новаго камзола. Левицкій не зналъ себѣ соперниковъ въ изображеніи одежды, но онъ умѣлъ мирить тщеславіе современниковъ съ задачами искусства. Сочетанія цвѣтовъ современной роскоши и великолѣпія въ его портретахъ отличаются изяществомъ, а подробности одежды исполнены законченно и вмѣстѣ смѣлой кистью. Но какъ бы ни былъ выписанъ костюмъ, онъ никогда не ослабляетъ силы внутренней характеристики. Лицо, отражающее душу, и въ портретѣ Сеземова царитъ надъ красотами костюма. Характерна въ этомъ портретѣ и техника Левицкаго, сильная, простая и свободная. Особенно просто и хорошо написана правая рука, въ которой нѣжныя, какъ дымка, лессировки* ослабляютъ свѣтъ, чтобы вновь неуловимо перейти въ него.

Портретъ Сеземова одинъ изъ лучшихъ среди работъ Левицкаго: въ немъ отразились уже главныя черты его таланта: глубокая любовь къ правдѣ, спокойный объективизмъ, чуткій къ разновидности характеровъ, изящный и простой вкусъ въ подборѣ красокъ, въ соединеніи съ мужественной силой тоновъ, и, наконецъ, глубина, полнота и трезвость характеристики. Послѣдняя черта роднитъ этого художника съ лучшими реалистами русскаго искусства и литературы. (Размѣръ портрета $30 \times 24\frac{1}{2}$ в. Слѣва внизу подпись »P:** Levicki anno 1770«.)

Самостоятельность Левицкаго выступаетъ еще ярче въ другомъ его произведеніи, которое, при первомъ взглядѣ, кажется какъ разъ не чуждымъ подражанія. Это — Портретъ старика священника (геліогр. I), признаваемый обыкновенно за портретъ отца художника, Григорія Кирилловича Левицкаго. Отецъ Д. Г. Левицкаго умеръ въ 1769 году, а на портретѣ выставленъ 1779 г. Можетъ-быть, портретъ изображаетъ другое лицо? Но возможно также, что художникъ закончилъ въ 1779 году по памяти портретъ отца, начатый еще при жизни послѣдняго. Нестѣсняемый оффиціальной темой или вкусомъ знатнаго заказчика, Левицкій могъ вполнѣ отдаться въ этой работѣ настоящему творчеству. Старикъ одѣтъ въ темно-малиновый подрясникъ. Края одежды отогнулись, обнаруживъ оливковозеленую подкладку. Вся сила свѣта сосредоточена на лицѣ и лишь слабый отблескъ скользитъ по плечамъ и изгибамъ складокъ. Контрастъ сильнаго свѣта и глубокихъ желтовато-бурыхъ тѣней, золотистый оттѣнокъ сѣдой бороды, края которой утопаютъ въ бурой мглѣ фона, — все это напоминаетъ нѣсколько портреты стариковъ Рембрандта, произведеніями котораго обогащался Петербургскій Эрмитажъ какъ разъ въ періодъ отъ 60-хъ до конца 70-хъ годовъ 18-го вѣка. Но Левицкій заимствуетъ сдержанно. Волшебная свѣтотѣнь,

* Лессировкой называется прозрачный легкій тонъ, обобщающій гармонически нѣсколько смежныхъ тоновъ.

** т. е. »Pinxit«, писалъ.

которой Рембрандтъ облекалъ реальность, для него не главное. Въ живописности красокъ, свѣта и тѣней онъ прежде всего видитъ средство ярче выяснить душевный обликъ старика. Изъ подъ чертъ усвоеннаго стиля выступаетъ самобытный талантъ реалиста психолога. Портретъ представляетъ истый типъ малоросса. Всѣ черты дышатъ умомъ, не чуждымъ, очевидно, мѣткаго юмора, но выраженіе лица усталое, даже грустное. Особенно сильно и правдиво написаны слезящіеся старческіе глаза, съ опухшими вѣками. Старикъ не аскетъ, земное не было ему чуждо, и румянецъ здоровья не поблекнулъ на его лицѣ. Сочныя губы очерчены опредѣленно и придаютъ выраженію оттѣнокъ жесткости, свойственный натурамъ жизнеспособнымъ и духовно крѣпкимъ. Внутренняя сила и печать ума господствуютъ надъ всѣмъ въ лицѣ. Въ этомъ портретѣ трезвый строгій реализмъ смягченъ и углубленъ обаяніемъ живописной красоты — поэзіей свѣтотѣни и гармоническихъ красокъ. Союзомъ этихъ элементовъ и создано произведеніе, которое считается однимъ изъ перловъ въ творчествѣ Левицкаго (Размѣръ $15\frac{1}{2} \times 12\frac{3}{4}$ в. Слѣва внизу подпись: »П.* Д. [?] Левицкій 1779 году«).

Уже въ концѣ 70-хъ годовъ Левицкій является вполнѣ сложившимся мастеромъ, достигшимъ полнаго расцвѣта силъ, какъ доказываетъ это принадлежащій Галлереѣ Портретъ Маріи Алексѣевны Львовой** (род. 1755 г.; см. геліогр. II), одной изъ дочерей Сенатскаго Оберъ-Прокурора Дьякова, извѣстныхъ своею красотою въ высшемъ Петербургскомъ свѣтѣ. Въ полномъ всегда гостями домѣ Оберъ-Шталмейстера Нарышкина, гдѣ »ѣли, смѣялись, пѣли и танцовали цѣлый день«***, сестры Дьяковы блистали на вечерахъ. Писатель Хемницеръ посвятилъ Маріи Алексѣевнѣ свои басни. »Отдай Дьяковой насъ въ покровъ и защищенье« умоляютъ автора герои его басенъ. — »Да какъ уродовъ васъ Дьяковой мнѣ представить? Илъ вкусъ и красоту ея мнѣ оскорбить« .... восклицаетъ авторъ. Марья Алексѣевна вышла замужъ за Н. А. Львова, тайно обвѣнчавшись съ нимъ. Но родители Маріи Алексѣевны долго не желали признавать этого брака, и она еще три года прожила въ домѣ отца. Въ посланіи къ Державину Львовъ, восхваляя свою жизнь въ деревнѣ, говоритъ:

»Но были ль бы и здѣсь такъ дни мои спокойны,
Когда бы не былъ я на Счастіи женатъ?«

Съ Г. Р. Державинымъ, называвшимъ Марію Алексѣевну »Майной«†, Львовы были связаны и тѣсной дружбой и родствомъ (Сестра Маріи Алексѣевны была второй женой Державина). Въ комедіи »Кутерьма отъ Кондратьевъ« поэтъ изобразилъ свою свояченицу подъ именемъ Миловидовой, дамы веселой и живой, доброй и ласковой съ дѣтьми. Изъ переписки Державина†† можно заключить, что Львова была привѣтлива и отзывчива къ людямъ.††† Она скончалась въ 1807 году, 4 года спустя послѣ смерти мужа.

* т. е. »Писалъ«

** Объ ней см. Сочин. Хемницера, изд. Я. К. Грота, и его же изд. Сочиненій Державина.

*** Записки графа Сегюра

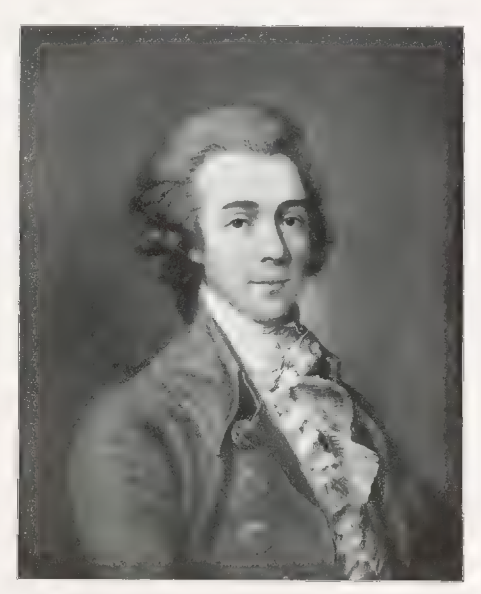
† Стихотвореніе »Поминки« изданіе Грота, т. II, 666

†† Гротъ: Сочиненія Державина, т. V, 495, 498.

††† На оборотной сторонѣ ея портрета въ Румянцевскомъ Музеѣ написаны стихи графа Сегюра, ей посвященные:

»Que son sourire est doux, que sa bouche est belle
[illegible]
Dira t'on? Mais a-t elle ce qu'on aime en elle
[illegible]
Elle a plus d'attraits en partage
Que le pinceau n'en a rendu
[illegible]
[illegible]

Портретъ Левицкаго изображаетъ Марію Алексѣевну еще до замужества. Въ сѣрыхъ глазахъ и во всемъ выраженіи лица смѣсь юной чистоты и лукаваго задора. Львова точно говоритъ съ кѣмъ-то, точно слышится живой обмѣнъ словъ. Ея »пушистые, какъ ленъ«, по выраженію Державина, золотисто-каштановые волосы пышной пирамидой довершаютъ очертанія лица въ гармоническое цѣлое. Темный локонъ отброшенъ на плечо. Округлое лицо, задорный носъ, пухлыя по дѣтски губы — все неправильно, но обаятельны сіяющая юность и большіе красивые глаза. Кружево и волны крепа обрамляютъ свѣтлое шелковое платье, прикрывая вырѣзъ на груди; мантилья нѣжно розоваго цвѣта и оливковозеленый бантъ дополняютъ



4. ЛЕВИЦКІЙ, Д. Г. Портретъ Н. А. Львова.

костюмъ. Нѣжные свѣтлые тона слегка зеленоватаго шелка, розовой мантильи, сѣроватобѣлыхъ кружевъ господствуютъ въ портретѣ. Смѣлый и простой контрастъ золотистаго свѣта и большого темнаго пятна тѣни придаетъ изображенію особенную силу. Кажется, здоровая простая жизнерадостность прорывается сквозь нѣжность и изысканность свѣтлыхъ тоновъ. Современники любили называть Левицкаго »русскимъ Грезомъ«. Свѣжесть юности и выразительные взоры Львовой могутъ, правда, вызвать въ памяти головки Греза, но, вообще это сравненіе нельзя назвать удачнымъ: психологъ-реалистъ Левицкій и сентиментальный Грезъ! Не даромъ самъ Левицкій отрицалъ всякую зависимость* отъ Греза. »Ось-то варвары дурные!« говорилъ Левицкій по адресу соотечественниковъ. »Почему я русскій Грезъ, а не Грезъ — французскій Левицкій? Краски покупаемъ, вѣроятно, гдѣ одинъ, тамъ и другой, солнышко Богъ даетъ намъ то же, а глаза у каждаго есть. . . . Выходитъ у насъ у одного похоже на другого, значитъ, оба смотримъ вѣрно на то, что есть.«*

Дѣйствительно, общій характеръ всего изображенія вполнѣ оригиналенъ. Самостоятельность Левицкаго ясно выступаетъ въ тонкомъ реализмѣ характеристики, отразившей типичное для русскихъ того вѣка сліяніе чуждаго, условнаго съ естественнымъ, роднымъ. Замѣчательна и композиція портрета. Талантъ Левицкаго достигнулъ зрѣлости. Поза Львовой не имѣетъ уже ничего парадно-показного, но выхвачена мѣтко изъ жизни. Одна особенность этого портрета: особый изумрудный оттѣнокъ сѣрыхъ глазъ — черта, не рѣдкая въ работахъ Левицкаго. Портретъ выдается и по мастерству письма. Фигура кажется округлой, выступающей изъ фона. Рукою виртуоза передано тѣло, сквозящее подъ кружевомъ, проложены зигзаги бликовъ на рукавѣ и рефлексы розовой мантильи въ переливахъ шелка. Все въ портретѣ Львовой невольно увлекаетъ зрителя, и техника, увѣренно красивая, и блистающее юностью лицо. (Размѣръ $13^3/_4 \times 11^1/_2$ в. Справа на высотѣ плечъ подпись: П. Д. Левицкій 1778 г.)

Эпоха отъ начала 70-хъ до середины 80-хъ годовъ была лучшимъ періодомъ въ творчествѣ Левицкаго. Къ ней относится и другой портретъ М. А. Львовой, также принадле-

* Поводъ къ этому сравненію могли дать, впрочемъ, и портреты Греза, простые и [illegible] характера

* Изъ рукописи, составленной по семейнымъ преданіямъ М. Левицкимъ.

жащій Румянцевской Галлереѣ (сним. 3). Портретъ изображаетъ Марію Алексѣевну уже замужемъ. Прошло семь лѣтъ со времени перваго портрета; они сильно измѣнили ея наружность и превратили безпечнаго ребенка въ взрослую женщину. Въ похудѣвшемъ лицѣ всѣ черты внѣшняго и внутренняго облика опредѣлились рѣзче. Сознательность, самоувѣренный и бойкій огонекъ свѣтится въ слегка прищуренныхъ глазахъ; въ лицѣ отражается психическая жизнь, богатая оттѣнками; чѣмъ труднѣе уловить ихъ, тѣмъ сильнѣй оно влечетъ къ себѣ. Рядомъ съ нимъ прежній портретъ Львовой кажется однообразнымъ. На Маріи Алексѣевнѣ шелковый лифъ темногранатоваго цвѣта и шелковая бѣлая накидка; съ плечъ спускается большая прядь волосъ, а по открытой груди — два длинныхъ конца черной головной вуали. Въ высшей степени оригинально это дерзкое сочетаніе тоновъ розовыхъ и черныхъ, бѣлыхъ и гранатовыхъ. Но коричнево-зеленоватый фонъ смягчаетъ всѣ контрасты. Жизненность выраженія, оригинальность колорита, сила свѣта и воздушность тѣней не позволяютъ оторваться отъ портрета. Судя по техникѣ, онъ, вѣроятно, написанъ очень быстро, въ одну изъ тѣхъ минутъ, когда взоръ художника свободно и легко ловилъ въ натурѣ самое существенное. Въ отличіе отъ прежней техники Левицкаго (письма густыми жирными мазками), краски на второмъ портретѣ Львовой проложены жидко. Такой пріемъ былъ вызванъ быстротою исполненія. Эта новая манера ослабляла также характерную грубость, матеріальность масляныхъ красокъ, присущую въ извѣстной степени прежнимъ работамъ Левицкаго. Можетъ быть, стремленіемъ освободиться отъ этихъ недостатковъ и объясняется отчасти поворотъ, вскорѣ наступившій въ живописномъ стилѣ Левицкаго.*

Уже со второй половины 80-хъ годовъ внѣшняя сторона въ нѣкоторыхъ произведеніяхъ Левицкаго получаетъ новый характеръ. Непохожъ въ этомъ отношеніи на прежнія работы и исполненный Левицкимъ портретъ мужа Маріи Алексѣевны Львовой, Николая Александровича Львова**, принадлежащій Румянцевской Галлереѣ (сним. 4). По происхожденію дворянинъ, Львовъ былъ необычайно даровитъ, любознателенъ и предпріимчивъ. Поэтъ, музыкантъ, рисовальщикъ, граверъ, архитекторъ и механикъ, Львовъ не изучалъ спеціально ни одной изъ этихъ отраслей, но въ каждой создалъ что-нибудь незаурядное. При дворѣ и въ обществѣ высоко цѣнили »чудесную силу его вкуса«. Всѣ обращаются къ нему, какъ къ высшему судьѣ въ искусствѣ, въ прикладномъ художествѣ и даже въ чистой техникѣ. По его проектамъ воздвигаются дома и церкви, онъ изобрѣтаетъ сюжеты для картинъ***, иллюстрируетъ писателей (Державина), составляетъ рисунки орденовъ, даетъ образцы для сафьянныхъ работъ въ Торжкѣ. »Клевикордный мастеръ проситъ его мнѣнія о новомъ устройствѣ своего инструмента, балетмейстеръ говоритъ съ нимъ о живописномъ расположеніи балета. Здѣсь Львовъ устраиваетъ картинную галлерею, тамъ занимается машиной на чугунномъ заводѣ«. Заслуги и талантъ Львова признаетъ и Академія Художествъ, избравшая его своимъ почетнымъ членомъ. Не столь блестяща, но за то важнѣе по значенію была роль Львова въ литературномъ кружкѣ его друзей: Хемницера, Капниста, Державина. Особенно сильно вліялъ онъ на Державина, который обязанъ Львову самой существенной чертой своего творчества, — народностью и смѣлой простотою языка. Цѣня болѣе всего въ поэзіи естественность и простоту, Львовъ любилъ сказанія, пѣсни и языкъ народа. Въ своемъ посланіи къ Державину онъ называетъ мужиковъ »правыми душами« и о своей жизни среди нихъ говоритъ:

»А здѣсь, межъ мужиками,
Не знаю, отчего, я какъ то сталъ уменъ,
Спокоенъ мыслями и нравомъ сталъ ровенъ,
Съ надеждою ложусь, съ утѣхой просыпаюсь,
Съ любовью выхожу, съ весельемъ возвращаюсь . . .«

Львовъ извѣстенъ какъ переводчикъ, авторъ и издатель многихъ сочиненій. Онъ перевелъ Анакреона и »Палладіеву архитектуру«, издалъ »Сборникъ русскихъ пѣсенъ«, написалъ поэму »Добрыня«, составилъ »Разговоръ о землебитномъ строеніи съ мужикомъ« и др. Онъ умеръ въ 1803 году, 52 лѣтъ отъ роду. Державинъ, переживший друга, говоритъ объ немъ въ стихотвореніи »Память другу«:

»Надъ кѣмъ? Кого сія могила,
Обросши павиликой вкругъ,
Подъ мѣдною доской сокрыла?
Кто тутъ? Не музъ ли, вкуса другъ? . . .«

Портретъ Н. А. Львова въ Румянцевскомъ Музеѣ есть повтореніе его портрета, написаннаго Левицкимъ для Академіи Художествъ, когда Львовъ былъ избранъ въ почетные члены Академіи. Львовъ изображенъ въ темносинемъ камзолѣ; подъ отложнымъ воротникомъ рубашки повязанъ бантомъ галстукъ; грудь закрыта брыжжами. Какъ всѣ работы Левицкаго, портретъ отличается большою тонкостью характеристики. Благородное и симпатичное лицо Львова съ яснымъ взглядомъ карихъ глазъ отмѣчено печатью душевной бодрости и таланта. Но въ отношеніи живописи портретъ производитъ немного непріятное впечатлѣніе. Желтоватые свѣта, коричневыя тѣни уже нѣсколько условны, техника сухого довольно гладкаго письма какъ то безлична. Немногимъ лучше и оригиналъ портрета въ Залѣ Совѣта въ Академіи Художествъ. Эти недостатки отчасти можно объяснить оффиціальнымъ назначеніемъ портрета. Характерно во всякомъ случаѣ, что эта гладкая лишенная оригинальности техника встрѣчается какъ разъ на грани двухъ періодовъ дѣятельности Левицкаго. Большинство работъ перваго періода (отъ 70-го до 85-го года), къ которому относятся портреты, описанные выше, отличается золотистой теплотой тоновъ, широтой и смѣлостью кисти, во второмъ — преобладаютъ портреты болѣе холодные по колориту, аккуратно гладкіе по техникѣ. На обратной сторонѣ портрета Львова въ Румянцевскомъ Музеѣ находится надпись: »Николай Александровичъ Львовъ, Тайный Совѣтникъ. Писанъ 1789 году апреля 1 дня на 35 году возраста. Писалъ Д: Левицкій«.* (Размѣръ $13\frac{3}{4} \times 11\frac{1}{4}$ вершк.)

Типичный образецъ новой манеры Левицкаго по тонамъ и техникѣ представляетъ портретъ Николая Ивановича

* На портретѣ справа, на высотѣ плечъ, подпись »Д. Левицкiй 1789 году«. Размѣръ [illegible] × 11 в. — Холстъ, судя по очертаніямъ овала, натянутъ на подрамокъ криво, отъ чего фигура получила слишкомъ сильный наклонъ назадъ. Если вѣрно расположить прямоугольную раму портрета по отношенію къ овалу, то изображеніе сразу выиграетъ въ непринужденности и простотѣ.

** Объ немъ см. Соч. Державина, изд. Я. Грота и его біографію, составленную Ѳ. Львовымъ. »Сынъ Отечества« 1822, т. 77 и »Москвитянинъ« 1855, N 6, а также разсказы Е. Н. Львовой въ »Русской Старинѣ« 1870 г.

*** Для аллегорическаго портрета Екатерины II Левицкаго.

* Вся надпись сдѣлана не самимъ художникомъ. На портретѣ Львову кажется дѣйствительно, не болѣе 35 лѣтъ; но Львовъ родился въ 1751 году, слѣдовательно, 35 лѣтъ ему исполнилось уже въ 1786 году. Въ 80-хъ годахъ Львовъ еще не имѣлъ чина Тайнаго Совѣтника, котораго онъ достигнулъ подъ конецъ жизни. Такъ какъ Львовъ былъ избранъ въ Почетные члены Академіи Художествъ въ концѣ 1785 года, то весьма вѣроятно, что его портретъ для Академіи Художествъ былъ написанъ Левицкимъ вскорѣ послѣ избранія, именно въ 1786 году, когда Львову было, дѣйствительно, 35 лѣтъ. Въ такомъ случаѣ дата 1 апрѣля 1789 г. на портретѣ Румянцевскаго Музея можетъ обозначать время, когда Левицкій окончилъ повтореніе академическаго портрета для семьи Львовыхъ, если только цифра 9 не есть простая ошибка. Послѣднее возможно, въ виду поздняго происхожденія надписи, судя по почерку и неточному указанію чина.

Новикова (род. 1744 г., ум. 1818 г.; сним. 5), извѣстнаго ревнителя просвѣщенія и филантропа. Новиковъ былъ одинъ изъ первыхъ убѣжденныхъ противниковъ крѣпостнаго права, съ которымъ онъ боролся въ издаваемыхъ имъ сатирическихъ журналахъ. Въ противоположность аристократическому духу просвѣщенія 18-го вѣка, Новиковъ старался прежде всего распространить просвѣщеніе въ среднемъ классѣ и въ простомъ народѣ. Книгоиздательствомъ въ широкихъ размѣрахъ и распространеніемъ серьезныхъ и хорошихъ книгъ, Новиковъ пріучаетъ русскихъ людей къ книгѣ, создаетъ читателей. Прилагая въ то-же время заботы къ улучшенію матеріальнаго быта крестьянъ, онъ основываетъ школы и больницы для народа и организуетъ помощь населенію въ голодные года. Заподозрѣнный, какъ участникъ масонской ложи, въ политической агитаціи, Новиковъ въ концѣ царствованія Екатерины II, въ 1792 году, былъ заключенъ въ Шлиссельбургскую крѣпость и освобожденъ изъ заключенія въ 1796 г. императоромъ Павломъ. На портретѣ Новиковъ изображенъ сидящимъ у окна; его фигура выдѣляется на фонѣ сѣрой стѣны; въ окно видно сѣрое облачное небо, пологій холмъ и вдали деревья сѣроватаго тона. Одежда Новикова: простой камзолъ кофейнаго цвѣта, черный жилетъ и жабо, представляетъ контрастъ обычной пышности 18 вѣка. Съ такой же простотой одѣты французскіе граждане-республиканцы на портретахъ Давида. Новикову кажется немногимъ болѣе 40 лѣтъ. Зачесанные просто назадъ волосы еще всѣ черны, брови едва тронуты сѣдиной. Въ чертахъ лица отразились предпріимчивый духъ его, истинно доброе сердце и широко образованный умъ. Онъ свѣтится въ доброжелательномъ взглядѣ темносинихъ глазъ. Особенно характерны губы: въ нихъ и печать душевной мягкости и внѣшнее изящество — наслѣдіе дворянскаго рожденія, подобно благородному характеру всего лица. Передъ нами просвѣщенный западникъ, предшественникъ Грановскаго и Тургенева, общій прародитель русскихъ интеллигентовъ - либераловъ. Правою рукою Новиковъ дѣлаетъ жестъ, точно поясняя свои мечты о наступленіи благоденствія и свѣта среди темныхъ угнетенныхъ массъ, обитающихъ подъ этимъ сѣрымъ небомъ. Легкая улыбка освѣщаетъ лицо идеалиста, выраженіе спокойно: Новиковъ еще не знаетъ грозящей ему участи. Общественно-историческая важность типа и глубина характеристики даютъ этому портрету видное мѣсто въ исторіи русскаго искусства. Хотя на портретѣ нѣтъ подписи, но въ принадлежности его Левицкому не позволяетъ сомнѣваться тонкій объективизмъ въ изображеніи духовной личности. Портретъ исполненъ, судя по общей бодрости вида Новикова, еще до заключенія въ крѣпость, сильно пошатнувшаго его здоровье, слѣдовательно, въ концѣ 80-хъ, въ началѣ 90-хъ годовъ. Какъ разъ въ это время Новикову было за 40 лѣтъ (Размѣръ $13\frac{1}{2} \times 10\frac{1}{4}$ в.). Отъ описанныхъ выше работъ Левицкаго портретъ отличается аккуратно-гладкой техникой и холодными тонами (свѣта на лицѣ имѣютъ розоватый оттѣнокъ, тѣни - сѣровато-синій, фіолетово-малиновый). И колоритъ и техника напоминаютъ живопись по фарфору. Эти перемѣны объясняются вліяніемъ модныхъ мастеровъ-иностранцевъ, пріѣзжавшихъ въ Петер



5. ЛЕВИЦКІЙ, Д. Г. Портретъ Н. И. Новикова.

бургъ.* Гладкій щеголеватый видъ ихъ портретовъ, съ фарфоровымъ холоднымъ оттѣнкомъ, нравился двору и высшему обществу, и русскіе художники должны были усваивать ихъ манеру, чтобы не остаться безъ заказовъ. Можетъ быть, и самъ Левицкій увлекался этой манерой, какъ средствомъ ослабить грубоватый характеръ масляныхъ красокъ и придать имъ больше нѣжности и блеска. Портреты, довольно гладкіе по техникѣ, встрѣчаются уже и въ первомъ періодѣ Левицкаго, и при этомъ въ колоритѣ ихъ еще нѣтъ условности.** Съ другой стороны, и позднѣй, не отказываясь совершенно отъ гладкой манеры, онъ возвращался иногда къ болѣе правдивымъ и пріятнымъ тонамъ.*** Но составить полное и опредѣленное сужденіе о работахъ этого послѣдняго періода трудно, въ виду того, что, начиная съ 1800 г., извѣстно лишь небольшое число достовѣрныхъ работъ Левицкаго. Причиной недостатка работъ могли быть болѣзненное состояніе и старость художника.





6. ЛЕВИЦКІЙ, Д. Г. Портретъ Императора Александра I.

Нѣсколько позднѣй Левицкаго становится извѣстенъ другой даровитый русскій портретистъ 18-го вѣка, В. Л. Боровиковскій, какъ бы дополняющій лирическимъ и субъективнымъ элементомъ эпическій объективизмъ творчества Левицкаго. Владиміръ Лукичъ Боровиковскій родился въ 1757 г. въ г. Миргородѣ, Полтавской губ. Онъ принадлежалъ къ казацкому роду, перешедшему въ дворянство. Его отецъ Лука Боровикъ былъ мѣстнымъ церковнымъ живописцемъ въ Миргородѣ. Южнорусская иконопись съ сильной примѣсью западныхъ вліяній была первой школой, которую прошелъ Боровиковскій еще въ мастерской отца. Поступивъ въ военную службу, онъ оставляетъ ее въ чинѣ поручика и, поселившись въ Миргородѣ, отдается исключительно живописи. Скоро онъ становится извѣстенъ у себя на родинѣ какъ искусный живописецъ. Во время путешествія Екатерины II въ Тавриду, въ 1787 г., Кіевскій предводитель дворянства В. В. Капнистъ заказалъ Боровиковскому двѣ картины для украшенія дома, назначеннаго для пріема Императрицы. Картины, въ которыхъ подъ видомъ аллегорическихъ фигуръ были представлены портретно великіе князья Александръ и Константинъ и сама императрица, обратили на себя вниманіе послѣдней, и она велѣла художнику ѣхать на казенный счетъ учиться въ Петербургъ. Боровиковскому было въ это время 30 лѣтъ. Въ Петербургѣ его первымъ учителемъ былъ, вѣроятно, Левицкій, успѣвшій уже заслужить славу лучшаго русскаго портретиста. Съ пріѣздомъ въ началѣ 90-хъ годовъ иностранца Лампи, Боровиковскій сталъ

* Въ частности по отношенію къ Левицкому обыкновенно отмѣчаютъ сильное вліяніе на него извѣстнаго портретиста Лампи, пріѣхавшаго въ Петербургъ въ 1792 г. Но Левицкій еще до пріѣзда Лампи былъ знакомъ съ гладкою манерою. Она примѣнена не только въ портретѣ Новикова, но и въ портретѣ десятилѣтняго Александра I-го который также находится въ Румянцевской галлереѣ (сним. 6) и имѣетъ подпись »Левицкій 1787 г.« Нѣжное, красивое лицо мальчика аристократа написано въ тѣхъ же холодныхъ тонахъ, какъ и лицо Новикова, и только въ темногранатовомъ кафтанѣ еще сохранились слѣды прежней смѣлой и широкой манеры.

** Портр. Кокоринова въ Акад. Худ., портр. Демидова въ Коммерч. уч. въ С. Пб.

*** Портретъ Протасовой въ Акад. Худ., отражающій уже вліяніе Боровиковскаго, также отличающійся нѣжностью тоновъ.

ученикомъ послѣдняго и нашелъ въ немъ друга и вліятельнаго покровителя. По ходатайству Лампи Боровиковскій въ 1795 году былъ избранъ въ академики. Въ 1797 г. Президентъ Академіи гр. А. И. Мусинъ-Пушкинъ предоставилъ свое содержаніе на преміи за лучшія произведенія на академической выставкѣ и предложилъ Совѣту Академіи выдать одну изъ премій Боровиковскому за его портреты. Слава его какъ портретиста растетъ. Онъ пишетъ портреты императора Павла и всего царскаго семейства. Его манерѣ подражаетъ самъ Левицкій. Въ 1802 г. Боровиковскій получаетъ званіе Совѣтника Академіи. Унаслѣдовавъ отъ Лампи блескъ и нѣжность тона, Боровиковскій однако сохранилъ свою самостоятельность. Отъ портретовъ Лампи его работы отличаются необычайной мягкостью и самобытной свѣжестью колорита, широтой красиваго письма, въ которомъ отразилось, вѣроятно, благотворное вліяніе Левицкаго. Поселившись послѣ отъѣзда Лампи въ его мастерской, Боровиковскій ведетъ замкнутую жизнь; всегда необычайно трудолюбивый, онъ страстно отдается любимой работѣ. »Я занятъ трудами непрерывно«, пишетъ онъ на родину, »ей, мнѣ потерять часъ   превеликую въ моихъ обязанностяхъ производитъ разстройку«. Вмѣстѣ съ нимъ живутъ его ученики, изрѣдка заходитъ тотъ или другой его пріятель (среди нихъ бываютъ у него писатели Капнистъ, Державинъ). Модный портретистъ высшаго свѣта, Боровиковскій не забываетъ настроеній, воспитанныхъ въ иконописной мастерской. Онъ читаетъ »Подражаніе Христу« Ѳомы Кемпійскаго, скорбитъ о недостаткѣ мира и любви среди людей, признаетъ непротивленіе злу, раздаетъ милостыню бѣднымъ, осаждающимъ каждую субботу лѣстницу его квартиры. Сокрушаясь о томъ, что въ незрѣлыхъ годахъ обращался много »съ человѣками, рабами порочныхъ страстей, и много впечатлѣлъ въ душѣ своей пагубныхъ дѣйствій«, онъ стремится вознестись мыслью въ иной мистическій и лучезарный міръ. Живопись, особенно религіозную, Боровиковскій считаетъ Свыше указаннымъ ему предназначеніемъ. Съ молитвой приступаетъ онъ къ писанію иконы и набрасываетъ очертаніе ея на холстъ, слушая чтеніе Евангелія. Это христіанско-мистическое настроеніе отражается и въ идеально-чистомъ выраженіи красивыхъ, но нѣсколько земныхъ типовъ его иконъ. Склонность къ мистицизму особенно усилилась въ немъ въ послѣдніе годы его жизни, когда онъ дѣлается членомъ извѣстнаго Татариновскаго кружка, возникшаго подъ вліяніемъ настроеній піэтизма Александровской эпохи. Со слезами умиленія участвуетъ онъ въ импровизированныхъ молитвахъ, кружится въ »духовномъ вальсѣ« и пророчествуетъ на собраніяхъ кружка. Къ главѣ секты, представительницѣ высшаго петербургскаго общества, Е. Ф. Татариновой, онъ относится съ благоговѣйнымъ почитаніемъ, почти съ обожаніемъ влюбленнаго. Онъ кланяется ей при встрѣчѣ до земли »изъ преданности Господу«, чувствуетъ »великую свою бѣдность« въ ея присутствіи, съ нетерпѣніемъ ждетъ, когда раздается ея слово, по выраженію его, »и ко мнѣ премилосердное, покрывающее, а не обличающее мерзости моего



7. БОРОВИКОВСКИЙ, В. Л. Портретъ В. Монычаровой

сердца«. Онъ безконечно радъ ея приходу и каждому привѣтливому слову и съ упоеніемъ внимаетъ, какъ »изливается святая душа ея въ свободѣ и любви«. Ему кажется, что »она едва только могла терпѣть«, что, провожая ее, »онъ взялъ подъ ручку«, и онъ идетъ домой »въ крайнемъ смущеніи и самъ себѣ какъ бы чуждъ, въ сомнѣніи, что онъ противенъ Екатеринѣ Филипповнѣ«. Постоянная смѣна настроеній покаянія мистическимъ восторгомъ создавала въ Боровиковскомъ нездоровое, нервное напряженіе. Въ то же время участіе въ кружкѣ какъ будто перестало удовлетворять его. »Всѣ мнѣ кажутся чужды«, жалуется онъ на его членовъ, »одно высокомѣріе, гордость и презрѣніе... Ни одного нынѣ ко мнѣ искренняго...«

типомъ лица. Опираясь руками на обитую темносинимъ бархатомъ спинку кресла, она держитъ въ правой рукѣ книгу въ темномъ кожаномъ переплетѣ. Бѣлое, свободное платье, — подражаніе античному покрою, и прическа à la grècque отвѣчаютъ модѣ конца 18-го и первыхъ годовъ 19-го в., установленной во Франціи въ эпоху Директоріи. Шаль изъ красныхъ и черныхъ полосъ закрываетъ правое плечо. Занавѣсъ зеленаго слегка мутнаго тона и клочокъ голубого неба образуютъ фонъ портрета. Кустъ цвѣтущихъ розъ и бронзовый бюстъ дополняютъ обстановку. Тона фона, одежды и лица образуютъ, несмотря на разнородность и силу красокъ, поразительно согласное сочетаніе, полное мягкости и глубины.



8 БОРОВИКОВСКІЙ, В. Л. Портретъ Д. А. Державиной.

и впадаетъ, по его словамъ, въ состояніе »крайняго унынія, огорченія и безнадежности«. Въ его записной книжкѣ въ эти годы нерѣдко попадаются лаконическія замѣчанія: »пилъ съ ромомъ«, »... пью и съ водкой«, »ввечеру напился«, въ которыхъ слышится и отчаяніе и грусть одинокаго, больного человѣка. Онъ умеръ въ 1825 году.

Хотя иконы Боровиковскаго очень привлекательны, красивы и оригинальны, все же въ нихъ меньше самобытности и характера, чѣмъ въ его портретахъ, полныхъ безсознательнаго, творческаго отраженія жизни. Румянцевскій Музей богатъ произведеніями Боровиковскаго. Къ лучшимъ и особенно типичнымъ для художника принадлежитъ портретъ В. Монычаровой (размѣръ 13½ × 17 в.; сним. 7). На портретѣ представлена дама среднихъ лѣтъ, съ характернымъ восточнымъ

Въ этихъ краскахъ нѣтъ правдивой силы Левицкаго, но въ нихъ есть особенная красота и поэзія, которыя художникъ прозрѣваетъ въ разрозненномъ, безличномъ колоритѣ жизни. Боровиковскій плѣняетъ музыкою красокъ. При этомъ колоритъ его портретовъ всегда отмѣченъ какой то общей однородною печатью. Передъ этой гармоничной красотой тоновъ блѣднѣетъ и стирается характеристика лица. Надъ частными индивидуальными чертами торжествуетъ общій типъ. Въ немъ отразился столько же существенный характеръ эпохи преданнаго грезамъ, живущаго для наслажденія барства, сколько и склонность самого художника смотрѣть на натуру черезъ призму собственной души. Въ контрастѣ съ чистотой и отвлеченностью религіозно-мистическихъ чувствъ Боровиковскаго, лица и тона его портретовъ дышатъ мягкой нѣгой,

мечтательною лѣнью или томной страстью. Можетъ быть, эти два столь разнородныхъ настроенія имѣли одинъ общій источникъ — лиризмъ южанина, мягкій до изнѣженности, томный до страстности, мечтательный до вдохновеннаго экстаза. Влажный взоръ большихъ глазъ съ сильно изогнутыми вѣками носъ, часто некрасивый, съ утолщеніемъ на концѣ и вздутыми ноздрями, крупныя чувственныя губы, слегка одутловатое лицо — таковы черты, которыя повсюду отмѣчалъ и искалъ Боровиковскій. Типична и также субъективна его техника. Она соединяетъ нѣжность мазка съ изяществомъ и широтой. Ея главный недостатокъ — однообразіе пріемовъ. Они подсказаны не столько природою предметовъ, сколько склонностью художника искать всюду любимыхъ впечатлѣній. Изъ такихъ пріемовъ особенно характерны серебристые блики на пальцахъ и локтяхъ рукъ, на выпуклости бюста, и довольно рѣзкія лессировки по всему лицу сѣдоватымъ или черноватобурымъ тономъ. Въ портретѣ Моньчаровой эти черноватыя пятна обобщаютъ черные волосы и смуглое лицо вмѣстѣ съ фономъ и одеждою въ одинъ полный благородства и гармоніи аккордъ. Способность извлекать этотъ аккордъ изъ красокъ, нѣжить зрѣніе его ласкающею мягкостью, въ гармоніи съ внутреннимъ духомъ изображенія, составляетъ сущность таланта Боровиковскаго. Его лиризмъ былъ одностороненъ, но онъ внесъ въ русскую живопись новое начало — поэтическую красоту тоновъ и настроеній.

Талантъ Боровиковскаго нѣжный, субъективно-поэтичный проявился особенно типично въ женскихъ его портретахъ. Румянцевской Галлереѣ принадлежатъ еще два женскихъ портрета Боровиковскаго. Одинъ изъ нихъ изображаетъ Дарью Алексѣевну Державину, урожденную Дьякову, вторую жену поэта (сним. 8). Она представлена гуляющей по берегу пруда въ Званкѣ, любимомъ имѣніи Державина. Несмотря на большіе размѣры (фигура въ натуральную величину) и оригинальный замыселъ, этотъ портретъ, вѣроятно, очень сходный, во многомъ уступаетъ другимъ произведеніямъ Боровиковскаго въ Румянцевской Галлереѣ. Въ позѣ есть искусственность, въ тонахъ мало правды (подпись слѣва внизу: Писалъ в. Боровиковскій 1813 г.). За то другой женскій портретъ, особенно характерный для художника, сразу производитъ очень выгодное впечатлѣніе. Онъ изображаетъ, повидимому, мать и дочь (сним. 9). Обѣ одѣты въ бѣлыхъ платьяхъ, по модѣ того времени. Красная шаль спустилась съ плеча дамы. Дѣвочка съ радостнымъ волненіемъ прижалась къ обнявшей ее матери. Художникъ не совсѣмъ изгладилъ слѣдъ внутренняго напряженія на лицѣ старательно позирующей дѣвочки. Какой контрастъ представляетъ эта милая дѣтская тревога съ выраженіемъ покоя и слегка лѣниваго довольства матери! Каріе глаза дамы, гармоничный контуръ головы, увѣнчанной черепаховымъ гребнемъ вмѣсто античной діадемы, спокойная непринужденность позы даютъ впечатлѣніе полнаго расцвѣта, на порогѣ осени. Какъ ярко выступаетъ рядомъ незаконченность и угловатость, хрупкость и смятеніе ребенка! Фигуры выдѣляются на фонѣ зеленой занавѣски, неба и листвы. Передъ нами снова то-же

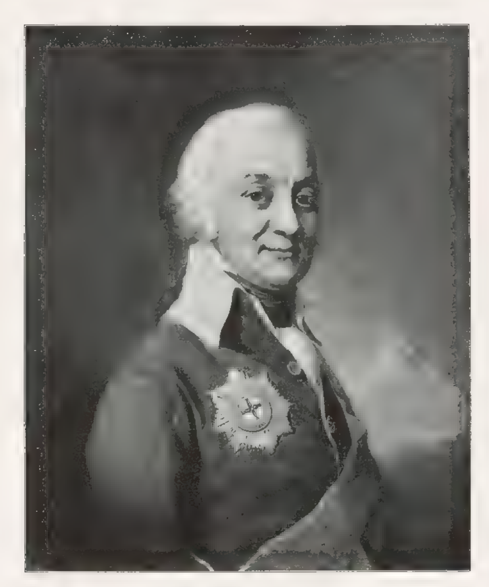


9. БОРОВИКОВСКІЙ, В. Л. Портретъ неизвѣстной дамы съ дочерью (?).

сочетаніе цвѣтовъ (бѣлаго, краснаго, зеленаго), что и въ портретѣ Монычаровой. Но впечатлѣніе различно. Въ упомянутомъ портретѣ господствуютъ холодные оттѣнки нѣжной, серебристой синевы и зелени. Напротивъ, всѣ цвѣта портрета, изображающаго мать и дочь, впадаютъ въ теплый, желтый, почти оливковый оттѣнокъ. Въ отношеніи колорита эти два портрета могутъ дополнять другъ друга. Это двѣ одинаково красивыя варьяціи одной и той же основной темы. Уже при первомъ взглядѣ, портретъ подкупаетъ прозрачностью полутѣней, легкостью письма. Къ сожалѣнію, эти внѣшніе эффекты достигнуты цѣной нѣсколько условныхъ пріемовъ. (Размѣръ портрета 13 × 16½ в.)

любилъ жизнь и зналъ вкусъ ея. Черезчуръ изящный для подвиговъ силы, онъ, скорѣе могъ плѣнять мягкостью манеръ, увлекать загадочной улыбкой, нѣжнымъ взоромъ глазъ. Если характеры Левицкаго вызываютъ въ воображеніи рядъ фактовъ и идей, то характеры, которыхъ сущность выражается въ неясномъ, но неотразимомъ настроеніи, болѣе сродны Боровиковскому.

Опуская мелкія индивидуальныя отличія, подчиняя частныя черты созданной имъ субъективной схемѣ, Боровиковскій превосходно выражаетъ стороны, типичныя для цѣлаго класса или общества. Характеренъ въ этомъ отношеніи портретъ Михаила, епископа Старорусскаго (впослѣдствіи митрополита С. Петербургскаго), — одна изъ лучшихъ работъ Боровиковскаго (геліогр. III). Михаилъ, въ мірѣ Матѳей Десницкій (род. 1762 г. † 1820), получивъ образованіе въ филологической семинаріи Дружескаго Общества, основаннаго Шварцемъ и Новиковымъ для цѣлей просвѣщенія и благотворительности, слушалъ лекціи въ Московскомъ Университетѣ и Духовной Академіи. Дружба съ Новиковымъ, Шварцемъ и другими масонами оказала вліяніе на всю его дѣятельность. Еще будучи священникомъ въ Москвѣ, онъ пріобрѣлъ извѣстность какъ проповѣдникъ и авторъ многихъ духовныхъ сочиненій въ религіозно-мистическомъ духѣ. Ставъ епископомъ, онъ особенно заботился о поднятіи образованія и улучшеніи состава низшаго духовенства. Знакомство Боровиковскаго съ епископомъ возникло, вѣроятно, въ связи съ интересомъ художника къ мисти-



10. БОРОВИКОВСКІЙ, В. Л. Портретъ неизвѣстнаго генерала.

Какъ гармонично умѣлъ связывать Боровиковскій самые непримиримые тона, показываетъ находящійся въ галлереѣ портретъ неизвѣстнаго генерала (Размѣръ 12¼ × 14½ в.; сним. 10). Темнозеленый цвѣтъ мундира превосходно согласованъ съ свѣтложелтымъ отворотомъ высокаго воротника. Рискованное сочетаніе цвѣтовъ кажется особенно пріятнымъ. Черный галстухъ широкой полосой обтягиваетъ горло генерала, черезъ плечо надѣта красная лента, на груди звѣзда ордена Анны. Всѣ тона портрета вмѣстѣ съ мутноголубымъ небомъ и листвою фона смягчены и связаны въ одно цѣлое особымъ серебристымъ оттѣнкомъ. Ласково смотрятъ большіе каріе глаза, отъ ихъ неотступнаго живого взгляда трудно оторваться. Типичная внѣшность старика, выдаетъ, кажется, его духовный обликъ. Живой, умный, съ темпераментомъ, онъ, навѣрное,

цизму. На портретѣ Михаилу кажется не болѣе 40 лѣтъ, изъ чего можно заключить, что портретъ написанъ около 1802 г., когда Михаилъ былъ посвященъ епископомъ Старорусскимъ. Темномалиновая митра, богато украшенная драгоцѣнными камнями, черная мантія съ бѣлыми и красными полосами, шитое серебромъ и золотомъ облаченіе, ленты и знаки орденовъ переданы съ замѣчательнымъ вниманіемъ и умѣніемъ, присущимъ всегда Боровиковскому въ изображеніи искрящихся самоцвѣтныхъ камней, блистающей парчи и шелка. Въ движеніи головы, въ выраженіи глазъ увѣренно привычная торжественность служенія передъ народомъ, кажется, слилась съ умиленіемъ сердечной внутренней молитвы. Въ чертахъ лица вдумчивость и серьезность. Округлое, благообразное, спокойное, оно типично для привыкшаго къ власти и почету представителя высшаго духовенства. Неподражаемо написана прижатая къ груди розовая, мягкая рука съ серебристо-синеватыми жилками, съ искривленнымъ мизинцемъ.* Есть что-то въ высшей степени типичное уже въ одной этой рукѣ, средоточіи всего портрета и съ внѣшней стороны и въ смыслѣ внутренней характеристики. По гармоніи и мягкости колорита портретъ выдается даже среди работъ Боровиковскаго. И здѣсь введенъ въ разнородные тона элементъ ихъ согласующій. Въ данномъ случаѣ обобщающую роль играетъ мглистый воздухъ алтаря. Его зеленоватые и розоватые рефлексы и мягкій свѣтъ переданы превосходно на лицѣ, рукѣ, одеждѣ и темномъ занавѣсѣ фона. Въ розовыхъ парахъ неясно виднѣется изображеніе Распятія и мерцаютъ перлы и рубины. Въ этомъ постоянномъ исканіи обобщающаго тона Боровиковскій уже приближается къ предчувствію той объединяющей роли воздуха и свѣта, признаніемъ которой объясняются успѣхи современной живописи. (Размѣръ $13^{1}/_{2} \times 17$ в.)

Изъ произведеній Боровиковскаго въ Румянцевскомъ Музеѣ особенный интересъ представляетъ аллегорическое изображеніе зимы въ видѣ крестьянина, грѣющаго руки надъ угольями очага (геліогр. IV). Эта форма изображенія зимы одна изъ самыхъ древнихъ въ европейскомъ искусствѣ: она встрѣчается уже въ миніатюрахъ средневѣковыхъ календарей подъ мѣсяцемъ »январь« или »декабрь« и восходитъ, безъ сомнѣнія, еще въ античной эпохѣ. Но старому мотиву Боровиковскій придалъ новый духъ. Картина изображаетъ одѣтаго въ дубленый, барашковый полушубокъ стараго крестьянина. Полусогнувшись подъ какимъ то сводомъ, онъ отогрѣваетъ надъ очагомъ костлявыя высохшія руки. Онъ весь съежился отъ старости и холода, сощурились даже и глаза подъ навѣсомъ нахмуренныхъ бровей, но живительное ощущеніе теплоты уже освѣщаетъ лицо старика мягкимъ добродушнымъ выраженіемъ. Художникъ превосходно передалъ желтизну всклокоченныхъ сѣдинъ, красноватые рефлексы очага на одеждѣ и рукахъ и окоченѣвшіе старческіе пальцы, съ опухшими суставами. Темный сводъ съ ледяными сосульками, нависшими у входа, зимнее сѣрое небо, занесенный снѣгомъ остовъ кустика на пригоркѣ дополняютъ впечатлѣніе мертвящаго холода зимы. Ярко теплится на этомъ фонѣ огонекъ жизни въ хиломъ тѣлѣ человѣческаго существа. Несмотря на фантастичность обстановки, аллегорическую тему и условно-пріятный колоритъ (изъ розово-песочныхъ и сѣрыхъ тоновъ), Боровиковскій внесъ въ свое произведеніе что-то симпатичное, привлекающее. Въ сущности, картина шире своей темы: она вообще передаетъ ощущеніе холода, спутника смерти, съ которымъ неустанно борется тепло и жизнь. Способность Боровиковскаго обобщать явленіе, отвлекать типичное, придаетъ картинѣ интересъ и въ другомъ отношеніи. И здѣсь художникъ даетъ общій типъ русскаго старика крестьянина, удачно сливая съ наслѣдіемъ ложноклассицизма, — аллегоріей, національный образъ простолюдина. Мы знаемъ, что древнія изображенія мѣсяцевъ, отражая вліянія античнаго александрійскаго жанра, содѣйствовали также зарожденію жанра въ средневѣковомъ искусствѣ. И вотъ, случайно, тотъ же замыселъ древняго миніатюриста снова оживаетъ нѣсколько вѣковъ спустя, чтобы облегчить русскому искусству переходъ отъ формъ идеально-героическихъ къ національно-бытовымъ. Правда, и національныя и бытовыя черты въ этой картинѣ носятъ еще слишкомъ общій и условный характеръ. Такъ условны образы Державина, несмотря на чисто русскій духъ отдѣльныхъ выраженій его стиля. Если тѣмъ не менѣе поэзія Державина есть важный шагъ въ развитіи національности и реализма, то такое же значеніе слѣдуетъ признать за »Зимой« Боровиковскаго. Она одинъ изъ первыхъ, еще нѣсколько условныхъ проблесковъ народности и жанра въ русскомъ искусствѣ. Картина эта соотвѣтствуетъ поэзіи Державина и въ отношеніи техническихъ пріемовъ. Она исполнена декоративно, бойкими широкими мазками, безъ выписки подробностей, небольшимъ числомъ красивыхъ и нѣсколько условныхъ тоновъ. Такъ очерчивалъ Державинъ своего »Борея« рѣзкими штрихами, въ гармоническомъ и звучномъ, но условномъ и декоративномъ стилѣ.

Невольно передъ этою картиною вспоминается самъ Боровиковскій съ холодомъ его тоскливой старости, съ тщетнымъ исканіемъ свѣта и тепла, согрѣвающаго душу. Мистикъ, лирикъ и поэтъ въ мірѣ красокъ и настроеній, онъ передавалъ типичныя черты своей эпохи, отражая чувства собственной души. Какъ субъективистъ онъ изображалъ свой вѣкъ односторонне, но за то порою ярче и сильнѣй, чѣмъ уравновѣшенный Левицкій. Многіе находятъ въ лицахъ его портретовъ больше русскаго, чѣмъ въ портретахъ, написанныхъ Левицкимъ. Но было бы несправедливо считать Боровиковскаго болѣе національнымъ художникомъ, чѣмъ Левицкій. Вѣдь, національное въ искусствѣ опредѣляется не столько типичностью образа, сколько отношеніемъ къ нему художника.



Наряду съ Левицкимъ и Боровиковскимъ и отчасти подъ ихъ вліяніемъ работало еще нѣсколько хорошихъ портретистовъ. Среди нихъ выдается ученикъ Левицкаго, даровитый и оригинальный Степанъ Семеновичъ Щукинъ (род. 1754? [8?] † 1828). Благодаря вліянію Левицкаго, Щукинъ на всю жизнь сталъ на вѣрный и здоровый художественный путь. Посланный въ 1782 г. пенсіонеромъ Академіи для усовершенствованія въ Парижъ, онъ пробылъ тамъ 4 года. Истинный колористъ по характеру дарованія, Щукинъ не соблазнился манерностью и красочно-слащавыми тонами модной тогда школы Буше, но старые фламандцы съ ихъ красивымъ колоритомъ, полнымъ жизни и здоровья, съ ихъ глубокимъ пониманіемъ существеннаго въ краскахъ природы, навсегда плѣнили Щукина. Стоитъ сравнить собственный портретъ Щукина въ Академіи Художествъ съ эффектнымъ собственнымъ портретомъ Ванъ-Дейка въ Луврѣ, чтобы убѣдиться, какъ сильно увлеченъ былъ Щукинъ колоритомъ и манерой этого художника. По возвращеніи въ Россію, Щукинъ въ 1797 г. былъ признанъ акаде-

* Рисунокъ самыхъ пальцевъ, съ прямоугольными тупыми концами, особенно характеренъ для портретовъ Боровиковскаго

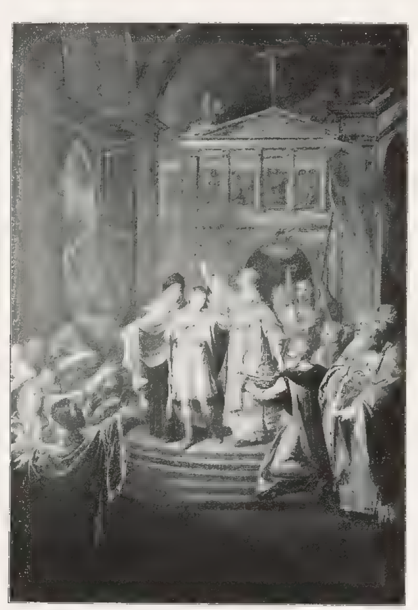
микомъ за портретъ императора Павла и приглашенъ преподавать портретную живопись въ Академіи, а въ 1802 г. онъ получилъ званіе совѣтника Академіи. Щукинъ написалъ нѣсколько портретовъ императора Павла, который особенно цѣнилъ его талантъ. Произведенія его учениковъ, лучшихъ портретистовъ первой половины 19-го вѣка, даютъ право думать, что Щукинъ оказалъ довольно сильное вліяніе на общій характеръ и направленіе ихъ работъ. Самъ Щукинъ, судя по его немногимъ извѣстнымъ теперь портретамъ, не остался навсегда только умѣлымъ и красивымъ подражателемъ фламанцевъ. Характерные для послѣднихъ въ передачѣ тѣла красный и розовый тона, то переходящіе въ оранжевый, то съ нѣжно-матовымъ отливомъ персика, остались, правда, навсегда его любимыми тонами, но онъ переработалъ ихъ своеобразно, въ связи съ внимательнымъ изученіемъ натуры, придавъ имъ особую прозрачность, блескъ и мягкость (см. превосходный женскій портретъ въ Третьяковской Галлереѣ). Находящійся въ Румянцевской Галлереѣ портретъ священника (размѣръ $11^{1}/_{2} \times 14^{1}/_{2}$ сним. 11) также приписывается Щукину. На священникѣ темно-коричневая ряса, подъ которой виденъ сѣрый подрясникъ и широкій вытканный цвѣтами красный поясъ. Одежда, темнорусые волосы и борода сходны по цвѣту съ коричневымъ фономъ. Среди этого темнаго пятна сильно выступаютъ чистые, прозрачные оттѣнки оранжевыхъ и розовыхъ тоновъ лица. Наружность священника, очертаніе рта и выраженіе темносѣрыхъ глазъ оставляютъ впечатлѣніе характера серьезнаго, даже строгаго. Но художникъ не идетъ далеко въ анализѣ души; его больше увлекаютъ задачи колорита, красота и нѣжность розовыхъ оттѣнковъ, чередующихся съ бурыми тѣнями и морщинами. Въ отличіе отъ другихъ работъ Щукина, эффектныхъ по тонамъ, написанныхъ красивыми, широкими мазками, съ обобщеніемъ подробностей, портретъ священника исполненъ аккуратной законченной почти сухой техникой. Его краски гармоничны, но просты; въ нихъ больше наблюденія природы, чѣмъ вѣрности господствующимъ вкусамъ. Въ сущности, это очень внимательный этюдъ съ натуры: переданы каждая морщинка, чуть не каждый волосокъ. Выписаны добросовѣстно даже бородавки на лицѣ. Кажется, портретъ священника принадлежалъ къ тѣмъ произведеніямъ Щукина, въ которыхъ онъ внимательнымъ изученіемъ натуры вырабатывалъ себѣ болѣе самостоятельный художественный обликъ. Въ сравненіи съ пышными вельможами и архіереями на портретахъ Левицкаго и Боровиковскаго, это изображеніе неизвѣстнаго священника поражаетъ своею простотой. Здѣсь Щукинъ, художникъ, сложившійся средивліяній 18-го вѣка, вступилъ на путь подробнаго до мелочей, реальнаго изображенія простыхъ на первый взглядъ ничѣмъ не выдающихся людей, типами которыхъ прославились впослѣдствіи русская литература и искусство. Въ дарованіи Щукина можно отыскать черты, сближавшія его и съ Левицкимъ и съ Боровиковскимъ. Уступая въ глубинѣ анализа Левицкому (ср. портретъ священника Щукина съ такимъ же портретомъ Левицкаго), Щукинъ все



11. ЩУКИНЪ, С. С. Портретъ священника.

же могъ довольно объективно передать характеръ. Онъ не былъ въ выборѣ тоновъ такъ же самобытенъ и субъективно поэтиченъ, какъ Боровиковскій, но колоритъ и для него представляетъ основной интересъ въ живописи. Съ другой стороны, дѣятельность Щукина образуетъ переходъ и къ портретистамъ первой половины 19-го вѣка, произведенія которыхъ чужды прежней пышности, ближе слѣдуютъ натурѣ и изображаютъ преимущественно представителей средняго общественнаго класса.

придуманной Бецкимъ для созданія »новой породы людей«. Закончивъ подъ руководствомъ Левицкаго свое художественное образованіе, Угрюмовъ былъ посланъ за границу для усовершенствованія. Пробывъ 4 года въ Римѣ, онъ представилъ въ Академію превосходную копію съ картины Гвидо Рени »Антоній Египетскій и Павелъ Ѳивейскій«. По возвращеніи въ 1790 году въ Петербургъ, онъ былъ назначенъ преподавателемъ исторической живописи въ Академіи. Въ 1797 году Угрюмовъ получилъ степень академика за картину »Испытаніе силы Яна Усмаря«, которая до сихъ поръ, несмотря на условныя формы 18-го вѣка, подкупаетъ зрителя выразительностью композиціи, энергіей движенія, глубиной тоновъ. Въ 1800 году Угрюмовъ



12. УГРЮМОВЪ, Г. И. Призваніе на царство Михаила Ѳеодоровича Романова.

Ученикомъ Левицкаго былъ и Григорій Ивановичъ Угрюмовъ (род. 1764; ум. 1823), послѣ А. П. Лосенко* († 1773) и П. И. Соколова († 1797), самый видный представитель въ Россіи историческаго рода живописи въ ту эпоху. Отецъ Угрюмова, купецъ Ярославской губерніи, прибывъ въ Петербургъ въ качествѣ депутата въ Комиссію для составленія Уложенія, помѣстилъ въ 1770 году своего шестилѣтняго сына въ воспитательное училище Академіи Художествъ на одну изъ стипендій Президента Академіи Бецкаго. Здѣсь Угрюмовъ воспитывался подъ руководствомъ француженокъ и французовъ въ поверхностномъ и сентиментальномъ духѣ программы, получилъ званіе профессора. Его преподавательская дѣятельность въ Академіи продолжалась болѣе 30 лѣтъ. Опытный художникъ, познакомившійся заграницей съ произведеніями великихъ итальянскихъ мастеровъ, Угрюмовъ придалъ всему преподаванію въ Академіи, дотолѣ не имѣвшему опредѣленнаго характера, новый духъ. Онъ внесъ въ обученіе искусству ясные и болѣе здоровые принципы. Вмѣсто царившаго въ то время педантичнаго, сухого рисунка, онъ ввелъ другой, болѣе свободный и смѣлый, и самъ вмѣстѣ съ учениками рисовалъ съ натуры, совѣтуя ближе слѣдовать послѣдней и освобождаться отъ условностей стараго безличнаго стиля. Угрюмовъ далъ своимъ ученикамъ солидную школу, но онъ не стѣснялъ свободы и оригинальности чужого дарованія. Онъ былъ учителемъ не только будущихъ столповъ академизма, но и художниковъ вполнѣ оригинальныхъ, сохранившихъ связь съ жизнью.

* Въ Румянц. Галлереѣ есть три портрета, исполненные А. П. Лосенко, къ сожалѣнію, они мало выясняютъ важное значеніе для исторіи русскаго искусства художественной и преподавательской дѣятельности Лосенко (см. объ нея »Москов. городск. худож. Галлер. П. и С. Третьяковыхъ. Текстъ И. С. Остроухова, стр. 27).

Въ 1820 г. Угрюмовъ былъ избранъ ректоромъ Академіи, честь, которой удостаивались по Уставу преподаватели, пробывшіе не менѣе 20 лѣтъ профессорами и составившіе себѣ славу своими произведеніями. Пользуясь большой извѣстностью и благоволеніемъ Екатерины II, императоровъ Павла и Александра I-го, Угрюмовъ постоянно имѣлъ заказы на иконы, которыхъ написалъ очень много. Онъ писалъ также и портреты преимущественно лицъ средняго класса и исполнилъ нѣсколько большихъ историческихъ картинъ, которыя главнымъ образомъ и опредѣляютъ его мѣсто какъ художника въ исторіи русскаго искусства. Въ то время какъ Лосенко, идеализируя общечеловѣческое, обезличивалъ свои произведенія въ отношеніи бытовомъ и мѣстномъ, Угрюмовъ выдвигается какъ представитель живописи собственно національно-исторической. Его наиболѣе извѣстныя произведенія написаны на темы русской исторіи. И если первое изъ нихъ »Испытаніе силы чуткій и жизненный талантъ Угрюмова всегда подкупаетъ зрителя. Возвышенный паѳосъ великой исторической минуты по своему искренно и сильно выраженъ художникомъ. Онъ изобразилъ моментъ, когда послы Земскаго Собора, архіепископъ Рязанскій Ѳеодоритъ, духовенство и народъ, вступивъ съ крестнымъ ходомъ въ церковь Ипатьевскаго монастыря, умоляютъ Михаила согласиться на избраніе, если онъ не хочетъ, чтобы Богъ взыскалъ на немъ разореніе отечества. Этотъ доводъ побѣждаетъ возраженія Михаила и инокини Марѳы; послѣдняя сама уже проситъ сына не противиться долѣе избранію и указываетъ на народъ, съ мольбою протянувшій руки къ Михаилу. Картина была написана по заказу императора Павла для украшенія Михайловскаго дворца и находится теперь въ Музеѣ Александра III, въ Петербургѣ. Эскизъ Румянцевской галлереи (размѣръ $12^1/_2 \times 18$ в., сним. 12), представляющій, въ сущности, законченный варіантъ большой картины, въ нѣкоторыхъ отно-



13. МАТВѢЕВЪ, Ѳ. М. Видъ въ Сициліи.

Усмаря« представляя варіацію древняго сюжета о торжествѣ человѣка надъ силой яростнаго звѣря, невольно увлекало къ героическому стилю, къ выраженію общечеловѣческаго въ частномъ, то другая тема »Призваніе на царство Михаила Ѳеодоровича Романова« своимъ народнымъ характеромъ, своей тѣсной связью съ судьбой реальной исторической Россіи побуждала и художника въ большей степени оттѣнить чисто историческую сторону событія, его національный смыслъ. Легко отмѣтить рядъ наивныхъ нехудожественныхъ чертъ въ этомъ первомъ проблескѣ національно-историческаго сознанія въ русскомъ искусствѣ. Архитектура въ стилѣ 18-го вѣка, граціозно-изысканная поза Михаила, показной характеръ жестовъ и сентиментально патетическія выраженія шаблонныхъ типовъ — все это, конечно, недостатки и анахронизмы, присущіе всегда внѣшнему оффиціальному пониманію народности. Угрюмовъ могъ бы быть достойнымъ иллюстраторомъ »Исторіи Государства Россійскаго«, чувствительный манерно показной стиль которой былъ имъ какъ будто предугаданъ. Но въ концѣ концовъ шеніяхъ удовлетворяетъ больше, чѣмъ сама картина. Въ эскизѣ въ выраженіяхъ и жестахъ главныхъ дѣйствующихъ лицъ меньше слащавой аффектаціи, больше простоты и силы. Архитектура храма на эскизѣ производитъ впечатлѣніе величаваго простора, отвѣчающаго общему возвышенному настроенію сцены. Въ картинѣ же весь храмъ кажется тѣснѣй и ниже. Въ одномъ только отношеніи картина представляетъ шагъ впередъ сравнительно съ эскизомъ. Всѣ фигуры группируются въ картинѣ тѣснѣй, болѣе естественнымъ образомъ; въ эскизѣ слишкомъ ясно выступаетъ симметрическая схема въ размѣщеніи группъ. Передъ нами точно отдаленный отголосокъ композицій Рафаэля въ Станцахъ Ватикана, съ просвѣтами ихъ величественныхъ арокъ, съ ступенями лѣстницы на среднемъ планѣ, съ ритмомъ людскихъ массъ и громоздящейся фигурой у столба. (Ср. фрески »Аѳинская Школа«, »Изгнаніе Геліодора«.) Этотъ навыкъ въ сочиненіи ритмической композиціи Угрюмовъ усвоилъ изученіемъ великихъ итальянскихъ мастеровъ въ Римѣ, но уже и дома онъ могъ быть подготовленъ въ этомъ отношеніи отчасти

своимъ учителемъ Левицкимъ, который самъ испыталъ вліяніе итальянца Валеріани, извѣстнаго декоратора и перспективиста и, можетъ быть, профессора Торелли, выдающагося мастера въ композиціи. Колоритъ эскиза и изысканная поза Михаила въ высшей степени характерны для 18-го вѣка. Одежда Михаила вся состоитъ изъ нѣжныхъ свѣтлыхъ тоновъ. Свѣтлорозовая мантія подбита горностаемъ, подъ ней видна бѣлая серебристая рубашка; даже сафьяновые сапоги получили нѣжный розовый оттѣнокъ. Какъ въ композиціи эскиза, такъ и въ колоритѣ: въ нѣжныхъ переливахъ центральнаго свѣтлаго пятна, въ глубинѣ довольно темныхъ окружающихъ тоновъ отразилась связь Угрюмова съ Левицкимъ и черезъ послѣдняго съ Торелли. Общее впечатлѣніе отъ эскиза дѣлаетъ вполнѣ понятнымъ типичныя слова современника Угрюмова, конференцъ-секретаря Академіи Худ. В. Григоровича*: »Угрюмовъ обладалъ лучшими частями художествъ: рисовалъ хорошо, сочинялъ съ умомъ, писалъ пріятно . . .«



Ко второй половинѣ 18-го вѣка относятся и первые опыты новой русской пейзажной живописи. Подражаніе идеальнымъ несуществующимъ въ природѣ пейзажамъ Клода Лоррэна и Н. Пуссэна въ миѳологическихъ и аллегорическихъ фрескахъ, декораціяхъ, картинахъ и гравюрахъ иностранныхъ и русскихъ художниковъ того времени не могли, конечно, содѣйствовать зарожденію русскаго національнаго пейзажа (близки къ нимъ по стилю виды Сициліи Ѳ. М. Матвѣева — род. 1758, † 1826 г. — въ Румянцевскомъ Музеѣ, похожія на оперныя декораціи съ озерами, водопадами, горными хребтами и разсѣлинами; сним. 13). Въ большей степени способны были дать направляющій толчекъ старые голландцы и фламандцы съ ихъ простотой и реализмомъ, съ ихъ исключительной любовью къ родной странѣ. Хотя эстетики 18-го вѣка и осуждали грубоватый реализмъ Нидерландскаго искусства, тѣмъ не менѣе галлереямъ того времени трудно было уберечься отъ вторженія этихъ маленькихъ, живыхъ картинокъ, полныхъ чарующаго свѣта, правды и заразительной веселости. Петербургскій Эрмитажъ особенно обогатился ими въ царствованіе Екатерины II. Изъ русскихъ художниковъ 2-ой половины 18-го вѣка И. М. Танковъ первый обратился подъ вліяніемъ картинъ фламандца Тенирса (Teniers) къ изображенію русскаго сельскаго пейзажа и быта поселянъ. Иванъ Михайловичъ Танковъ (род. 1739, ум. 1799 г.), ученикъ придворнаго театральнаго живописца Перезинотти, служилъ декораторомъ въ Конторѣ строеній и



14. ТАНКОВЪ, И. М. (?) Праздничный отдыхъ поселянъ.

садовъ Ея Величества. Впослѣдствіи онъ посѣщалъ классы Академіи Художествъ и въ 1785 году за картину »Пожаръ въ деревнѣ« получилъ званіе академика. Въ Румянцевскомъ Музеѣ есть »Праздничный отдыхъ поселянъ« (сним. 14), произведеніе очень типичное для этого художника.* Композиція и колоритъ этой картины, деревья, люди и костюмы — все готовымъ взято у Тенирса и наивнымъ внѣшнимъ образомъ связано кой-гдѣ съ признаками русскаго быта. Художникъ вѣрно понималъ общія черты русскихъ видовъ: живописный просторъ и бѣдность, убѣгающіе вдаль пологіе холмы, одиноко

* Григоровичъ: »О Григ. Ив. Угрюмовѣ и его произведеніяхъ« — Журн. Изящныхъ Искусствъ, 1824 г.

* Картина эта въ каталогахъ галлереи Прянишникова и Румянцевской названа »Русскій сельскій пейзажъ« и приписана А. Е. Мартынову (извѣстному пейзажисту начала 19-го вѣка), съ которымъ она, очевидно, не имѣетъ ничего общаго. Въ пользу Танкова говорятъ свѣтлые, голубовато-зеленые, какъ у Тенирса, тона травы, характеръ построекъ и общей композиціи, фигуры въ голландскомъ стилѣ вокругъ стола и у завалинки избы и, наконецъ, слѣды неясной, но крупной по размѣрамъ, подписи художника на бочкѣ справа въ углу. На картинѣ Танкова въ Музеѣ Александра III подпись сдѣлана на опрокинутомъ столѣ тѣмъ же крупнымъ шрифтомъ. Самая тема картины типична для Танкова, не разъ изображавшаго »сельскія праздники«.

растущія деревья, видъ на озеро и барскую усадьбу вдали, но считалъ необходимымъ заимствовать подходящія черты изъ картинъ Тенирса вмѣсто того, чтобы непосредственно и самобытно изучать русскую природу. Стиль Тенирса былъ извѣстнымъ оправданіемъ для картины въ глазахъ общества, еще не умѣвшаго цѣнить родной безыскуственной природы. И все же, несмотря на подражаніе Тенирсу и условность композиціи въ стилѣ театральныхъ декорацій, картина эта то-же, что попытка открыть наглухо забитое окно и отъ раззолоченныхъ палатъ перевесть глаза на простую красоту сельской природы. Но охотниковъ повторить эту попытку въ 18-мъ вѣкѣ не нашлось. Видъ природы обыденной, неприкрашенной казался мало интереснымъ, недостойнымъ художественной передачи, и русскій пейзажъ, прежде чѣмъ вступить на этотъ путь, пережилъ долгій періодъ искусственно и стильно упорядоченныхъ формъ, отвѣчавшихъ эстетическимъ потребностямъ и понятіямъ людей того времени. Къ пейзажамъ этого разряда относятся изображенія перспективнаго характера: виды городовъ, дворцовъ, красивыхъ зданій, парковъ съ ровно подстриженною зеленью, съ мостиками и бесѣдками. Наряду съ идеальнымъ ложноклассическимъ пейзажемъ 18-й вѣкъ относился благосклонно къ этимъ »перспективамъ« и »проспектамъ«. Ихъ условная руками человѣка созданная красота была болѣе понятна обществу 18-го вѣка; въ то же время перспективные декораціи и виды, отражая пышность придворныхъ празднествъ, величіе и блескъ царскихъ резиденцій, столицъ и городовъ страны, удовлетворяли тщеславію правительства и двора. Уже начиная съ Петра I-го въ Россію вызываются иностранные граверы и декораторы (Пикаръ, Бликландтъ, Де Витъ, Вортманнъ, Перезинотти, Валеріани), которые и сами исполняютъ много перспективныхъ видовъ и обучаютъ перспективной живописи и рисунку русскихъ учениковъ (Ал. и Ив. Зубовы, Ив. Соколовъ, Махаевъ); изъ нихъ Махаевъ, ученикъ Валеріани и Соколова, »мастеръ перспективныхъ дѣлъ«, почти исключительно занимался рисованіемъ видовъ Москвы, Петербурга и другихъ городовъ, награвированныхъ имъ самимъ и группою его товарищей. Но работы этихъ иностранныхъ и русскихъ мастеровъ носятъ главнымъ образомъ топографическій характеръ, безличный въ художественномъ отношеніи. Интересъ къ тому, что предстоитъ нарисовать, отодвигаетъ на второй планъ вопросъ, какъ нарисовать.



15. АЛЕКСѢЕВЪ, Ѳ. Я. Видъ на Кремль у Каменнаго Моста.

Первый обратилъ вниманіе на художественность внѣшней стороны въ перспективномъ видѣ Ѳ. Я. Алексѣевъ, художникъ второй половины 18-го вѣка. Онъ стремится уже къ передачѣ колоритныхъ пятенъ, эффектовъ свѣта и тѣней въ перспективномъ видѣ и является поэтому родоначальникомъ русскаго пейзажа въ художественномъ смыслѣ. Сынъ сторожа при Академіи Наукъ Ѳеодоръ Яковлевичъ Алексѣевъ родился въ 1753 году. 11-ти лѣтъ онъ принятъ былъ по прошенію отца въ Академію Художествъ. Вначалѣ Алексѣевъ занимался живописью плодовъ и цвѣтовъ, но, по совѣту Лосенко, замѣтившаго его страсть чертить дома, мосты, деревья, онъ переходитъ на пейзажную живопись. Въ 1772-мъ году Алексѣевъ посланъ на три года за границу, чтобы научиться писанію театральныхъ декорацій. Поселившись въ Венеціи, онъ упражняется подъ наблюденіемъ художника Моретти (школы Каналетто) въ »черченіи перспективъ, въ тушеваніи соковыми красками и въ рисованіи съ натуры«. Въ то же время Алексѣевъ копируетъ произведенія Каналетто, представителя послѣдней поры процвѣтанія Венеціанской школы, извѣстнаго изобразителя каналовъ и площадей Венеціи.* Съ помощью живыхъ впечатлѣній,

* Въ исторіи искусства извѣстны два художника съ прозвищемъ »Каналетто«, Антоніо Каналетто (1697—1768) и его племянникъ и послѣдователь Бернардо Белотто (1720 1780). Послѣдній написалъ особенно много видовъ Дрездена и Варшавы. Алексѣевъ

полученныхъ въ самой Венеціи, и собственныхъ здѣсь сдѣланныхъ этюдовъ Алексѣевъ усваиваетъ самъ лучшія черты этого мастера, легкую теплоту его тоновъ, удивительно пріятный, ясный, но не ослѣпительный свѣтъ, воздухъ свѣтлый и прозрачный, тѣни воздушныя, несмотря на ихъ однообразіе и черноту. »Русскій Каналетто«, какъ прозвали Алексѣева, – онъ сроднился съ красотою и поэтичностью этихъ скромныхъ свѣтлыхъ, слегка теплыхъ тоновъ, съ контрастами эмалеваго свѣта и большихъ спокойныхъ и прозрачныхъ пятенъ тѣни. Пейзажистъ-художникъ по призванію, онъ любуется красою формъ и пятенъ, ведетъ разсѣянную жизнь и лѣниво изучаетъ всѣ премудрости теоріи, обязательной для будущаго »мастера перспективныхъ дѣлъ«. Алексѣевъ не знаетъ геометріи и въ 22 мѣсяца едва можетъ осилить ордера архитектуры. Тишбейнъ, извѣстный архитекторъ и декораторъ, въ своемъ отчетѣ русскому агенту въ Римѣ о занятіяхъ Алексѣева, отзываясь отрицательно объ его успѣхахъ въ перспективѣ и писаніи декорацій, совѣтуетъ, вѣроятно, по внушенію Алексѣева, предоставить ему заниматься пейзажной живописью, способности и склонность къ которой онъ выказалъ еще на родинѣ. Алексѣева тянетъ въ Римъ, гдѣ въ то время знаменитый Пиранези изображалъ величавыя руины, соединяя точность археолога съ вдохновеніемъ поэта. Съ надеждою пробратъся въ Римъ, онъ самовольно отлучается въ Болонью. Начальство Академіи недовольно незначительнымъ характеромъ работъ и поведеніемъ Алексѣева. Долги, сдѣланные имъ въ Венеціи вслѣдствіе склонности жить не по средствамъ, являются препятствіемъ для переѣзда его въ Римъ, и въ 1777 году онъ отправленъ русскимъ посломъ въ Петербургъ. По возвращеніи онъ состоитъ при театральномъ училищѣ и пишетъ декораціи для Императорскихъ театровъ, которыя, при отсутствіи у насъ хорошихъ декораторовъ, все же оказались лучшими. По заказу Екатерины II онъ копируетъ въ Эрмитажѣ картины Каналетто. Только черезъ 18 лѣтъ Алексѣевъ получаетъ званіе академика за картину »Видъ Петербурга на Невѣ«, одно изъ лучшихъ его произведеній. Въ 1795 году онъ по Высочайшему повелѣнію ѣдетъ въ Крымъ и по сдѣланнымъ тамъ этюдамъ пишетъ виды городовъ, посѣщенныхъ Императрицей во время путешествія ея на югъ: Бахчисарая, Херсона, Николаева. Въ 1800 году, по предложенію президента Академіи графа Строганова, Алексѣевъ получилъ порученіе отъ императора Павла отправиться во главѣ экспедиціи археологовъ, этнографовъ, рисовальщиковъ, внутрь Средней Россіи, съ цѣлью передать въ картинахъ и рисункахъ всѣ мѣстности, замѣчательныя въ историческомъ, археологическомъ и живописномъ отношеніи. Центромъ, откуда экспедиція должна была совершать свои разъѣзды, была избрана Москва, гдѣ Алексѣеву и удалось въ теченіе двухъ лѣтъ выполнить не мало этюдовъ, доставившихъ ему на всю жизнь неистощимый матеріалъ для его картинъ. По этюдамъ, написаннымъ имъ въ это время, онъ впослѣдствіи исполнилъ рядъ московскихъ видовъ, изъ которыхъ два находятся теперь въ Румянцевскомъ Музеѣ. Алексѣевъ вообще любитъ путешествовать. Еще въ 80-хъ годахъ онъ вторично отправляется заграницу уже на свои средства и при поддержкѣ императора Павла. По окончаніи работъ въ Москвѣ, онъ командируется въ Полтаву, и самъ постоянно совершаетъ лѣтнія

копировалъ произведенія обоихъ Каналетто, но въ большинствѣ своихъ самостоятельныхъ картинъ ближе примыкалъ ко второму изъ нихъ. Сѣрые и болѣе холодные тона Дрездена, Варшавы въ картинахъ Белотто ближе подходили къ видамъ русскихъ городовъ, которые изображалъ Алексѣевъ. Въ Румянцевскомъ Музеѣ находятся три копіи Алексѣева съ картинъ Бернардо Белотто. Изъ нихъ особенно хорошъ »Видъ Цвингера въ Дрезденѣ«

экскурсіи для писанія этюдовъ. Получивъ званіе совѣтника Академіи (1802 г.), Алексѣевъ назначается преподавателемъ въ классѣ перспективной живописи. Въ теченіе 20 лѣтъ своего преподаванія онъ воспитываетъ цѣлый рядъ молодыхъ художниковъ, которые все рѣзче порывая съ перспективнымъ направленіемъ, обезпечили въ концѣ концовъ русскому пейзажу самостоятельность его дальнѣйшаго развитія. Алексѣевъ умеръ въ 1824 году. Произведенія его послѣднихъ лѣтъ были значительно слабѣе прежнихъ, въ которыхъ долго отражалась память о Венеціи, мягкій свѣтъ и жизненная теплота слѣды вліянія Каналетто. Стиль Каналетто былъ почти такимъ же оправданіемъ для картинъ Алексѣева, какъ стиль Тенирса для Танкова. Но общество 18-го вѣка, издавна пріученное къ перспективнымъ видамъ городовъ, могло скорѣй признать произведенія Алексѣева, а вмѣстѣ съ тѣмъ и оцѣнить ихъ новый художественный духъ, смѣнившій прежнее безличіе. Не только императоръ Павелъ и его преемникъ любили произведенія Алексѣева и довольно щедро награждали художника, но и въ обществѣ нашлось много цѣнителей его таланта. Для нихъ Алексѣевъ часто повторялъ свои виды Москвы и Петербурга.* Самый стиль Каналетто заключалъ въ себѣ много жизненныхъ элементовъ, увлекавшихъ не только къ подражанію, но и къ самостоятельному усвоенію и переработкѣ его лучшихъ сторонъ. Попытки въ этомъ родѣ есть у Алексѣева. Къ нимъ относится и видъ, изображающій »Церковь Спаса за золотою рѣшеткою и терема« въ Румянцевскомъ Музеѣ (сним. 16). Этотъ видъ для современныхъ зрителей имѣетъ не только интересъ художественный, но и историческій. Картина исполнена до 1812 года и изображаетъ старый дворецъ XVII-го вѣка еще до французскаго пожара. Съ тѣхъ поръ многое уничтожено пожаромъ, а часть стараго дворца включена въ стѣны существующаго теперь новаго Кремлевскаго Дворца. Весь первый планъ картины занятъ изображеніемъ площадки, извѣстной подъ именемъ Боярской. Въ старину эта мощеная плитами площадка называлась Постельнымъ Крыльцомъ.** Въ лѣвомъ углу картины видны парапетъ, ограждающій постельное крыльцо, и ступени лѣстницы, ведущей внизъ, на внутренній дворъ, къ церкви Спаса на Бору. Въ XVII в. съ постельнаго крыльца поднималась украшенная позолоченными львами лѣстница ко входу во дворецъ; въ началѣ 19-го вѣка она имѣла видъ, изображенный на картинѣ.*** Вверху лѣстница заканчивалась желѣзной дверной рѣшеткой съ разозолоченнымъ цвѣтнымъ узоромъ, по бокамъ рѣшетки были стѣнки съ пролетами. Рѣшетка сохранилась и теперь, но сквозныя стѣнки во время Алексѣева уже были передѣланы и увѣнчаны античными фронтонами. Прямо надъ Постельнымъ крыльцомъ поднимается второй этажъ дворца (нижній этажъ не вошелъ въ картину). Въ лѣвой части второго этажа, построеннаго въ XVI в., находились палаты »мастерскія« (около будки часового на картинѣ), гдѣ изготовлялись и хранились царскія одежды. Въ стѣнѣ мастерскихъ палатъ (на право отъ будки) уцѣлѣло еще древнее окно и всѣ подробности его

* Изъ московскихъ видовъ Алексѣева особенно извѣстенъ общій видъ Кремля, который онъ писалъ нѣсколько разъ съ разныхъ пунктовъ. Одинъ такой видъ громадныхъ размѣровъ находится въ Гатчинскомъ дворцѣ. Изъ двухъ самостоятельныхъ картинъ Алексѣева въ Румянцевской галлереѣ одна также представляетъ видъ на Кремль у Каменнаго Моста (сним. 15)

** Т. е. крыльцомъ, примыкавшимъ къ »постельной палатѣ« жилому помѣщенію царя. См. Забѣлинъ »Домашній бытъ русскихъ царей въ XVI и XVII в.« и Рихтеръ »Памятники древнерусскаго зодчества«.

*** Въ настоящее время значительную часть всей боярской площадки (справа на $^2/_3$) занимаетъ Владимірскій Залъ Новаго Дворца. Въ стѣнахъ Владимірскаго Зала находится теперь и описанная лѣстница, еще разъ вся совершенно перестроенная

отдѣлки.* Съ правой стороны Боярская площадка ограничена стѣной Грановитой палаты съ сохранившейся и теперь богато украшенной дверью, ведущей въ »Святыя сѣни« (сѣни Грановитой палаты). Надъ большими окнами сѣней сдѣланы еще три поменьше: это окна тайника надъ Святыми сѣнями, изъ котораго царское семейство, скрытое за занавѣской, смотрѣло на торжественные царскіе пріемы въ Грановитой палатѣ. Съ правой стороны картины на Боярскую площадку выдвигается немного уголъ зданія въ стилѣ 18-го вѣка. Отсюда начинался дворецъ, построенный архитекторомъ Растрелли при императрицѣ Елизаветѣ.** Въ 1635—36 г. были выстроены русскими мастерами особенные каменные хоромы для царевичей Алексѣя и Ивана Михайловичей. Это такъ называемый теремной дворецъ, возвышающійся надъ палатами »мастерскими«, въ лѣвой части картины Алексѣева. Его стѣны отступаютъ нѣсколько только восемь главъ, и правѣй, за Грановитою палатою, — главы Успенскаго Собора и Ивана Великаго. Весь дворецъ, представляющій систему отдѣльныхъ избъ-хоромъ, воздвигнутыхъ рядомъ или другъ на другѣ, является типичнымъ примѣромъ вліянія плановъ и орнамента деревянной стройки на каменныя зданія древней Руси.

Въ своей картинѣ Алексѣевъ превосходно передалъ воздушность бурыхъ падающихъ тѣней съ красноватыми и синеватыми рефлексами (отъ воздуха и зданій) на плитахъ Постельнаго крыльца. Свѣтъ, какъ и въ картинахъ Каналетто, умѣренный, но ясный, красиво сочетается съ тѣнями. Освѣщенныя пространства написаны густымъ, сочнымъ, похожимъ на эмаль слоемъ. Самостоятельной чертой Алексѣева является слегка холодный общій колоритъ картины. Печать сѣвера замѣтна въ скучномъ тонѣ стѣнъ, въ скромномъ блескѣ цер-



16. АЛЕКСѢЕВЪ, Ѳ. Я. Церковь Спаса за золотою рѣшеткою и терема.

назадъ, и кругомъ нихъ образуется обходъ, огражденный парапетомъ. Дворецъ состоитъ изъ трехъ этажей: перваго, подклѣтнаго, второго, собственно хоромъ — жилыхъ покоевъ государя, третьяго — чердака или терема, съ террасою кругомъ него. Съ правой стороны дворца къ нему примыкаетъ переднее »золотое« крыльцо дворца. Крыльцо выходитъ на открытый переходъ или площадку за золотой рѣшеткой. Въ этомъ дворцѣ провелъ свою жизнь царь Алексѣй Михайловичъ, Ѳеодоръ и Іоаннъ Алексѣевичи и царевичъ Петръ до десятилѣтняго возраста. Послѣднимъ обитателемъ дворца былъ царевичъ Алексѣй Петровичъ. Къ площадкѣ, съ правой стороны, примыкали церкви »что на сѣняхъ«, т. е. домовыя церкви царскаго семейства. Ихъ три (Спаса за золотой рѣшеткой, Распятія, Словущаго Воскресенія); онѣ соединены подъ одной кровлей, увѣнчанной одиннадцатью главами; на картинѣ видны ковныхъ главъ и въ зеленоватой лазури неба, всегда прекрасно удающагося Алексѣеву. Особый интересъ въ этой картинѣ представляетъ стаффажъ изъ маленькихъ фигурокъ. Ихъ назначеніе, какъ во всякомъ перспективномъ видѣ, дать понятіе о размѣрахъ зданій. Но Алексѣевъ не довольствуется этой цѣлью; онъ хочетъ сообщить этими фигурками жизнь и даже мѣстный колоритъ своей картинѣ. Онѣ еще далеко не имѣютъ самостоятельнаго значенія: ихъ позы однообразны и условны, лица выражены общимъ пятномъ, тѣмъ не менѣе эти фигурки уже находятся въ живомъ взаимодѣйствіи и одѣты въ характерныхъ костюмахъ. Крестьяне, знатные, въ сопровожденіи лакеевъ, интеллигенты и купцы ходятъ по площадкѣ, осматриваютъ старину, поднимаютъ головы вверхъ, жестами и глазами измѣряя зданія, выслушиваютъ объясненія дворцовыхъ чиновниковъ; простые зипуны перемѣшались съ расшитыми камзолами, салопы и платья въ стилѣ Директоріи съ уцѣлѣвшими еще въ Москвѣ сарафаномъ и фатой. Въ этихъ оживляющихъ картину фигуркахъ, въ ихъ характерныхъ

* Но самая стѣна палатъ теперь скрыта за воздвигнутой параллельно ей въ небольшомъ разстояніи стѣной новаго дворца

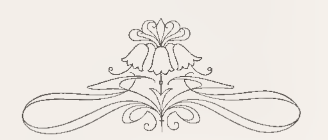
** Теперь на этомъ мѣстѣ тянется крыло Большого Кремлевскаго Дворца

костюмахъ, въ сущности, уже заключены настоящіе здоровые зародыши русскаго жанра. Съ плодами ихъ дальнѣйшаго развитія мы встрѣтимся уже въ 19-мъ вѣкѣ.



Разставаясь съ искусствомъ 18-го вѣка, попытаемся выяснить въ главныхъ чертахъ его существенный характеръ, ходъ его развитія и общій итогъ достигнутыхъ имъ успѣховъ. Искусство 18-го вѣка, избѣгая простой, непосредственной природы, стремится облагородить натуру, придать ей торжественный праздничный видъ, какъ люди того времени скрадывали внутреннюю грубость блескомъ костюма, изысканностью жестовъ и движеній, соблюденіемъ этикета. Самый стиль, или пониманіе красоты въ искусствѣ, не столько отражалъ индивидуальность художника, сколько вкусы всего общества, въ особенности высшаго, для котораго работали художники. Въ этомъ стилѣ, съ его склонностью къ красивымъ шаблонамъ, къ гармоніи пріятныхъ, почти приторныхъ тоновъ, вѣрно отразился вѣкъ изнѣженной, привиллегированной аристократіи, окруженной то холоднымъ величавымъ блескомъ, то ласкающей глаза роскошью. Въ отношеніи этихъ внѣшнихъ впечатлѣній вкусы общества и художниковъ той эпохи были очень изощренными, и, несмотря на всю условность нѣжныхъ тоновъ, благородныхъ линій, видныхъ позъ въ искусствѣ 18-го вѣка, мы до сихъ поръ искренно любуемся ихъ красотою, и она намъ кажется законной и живой, какъ явленіе тѣсно связанное съ историческимъ естественнымъ развитіемъ. Мы можемъ подражать въ этомъ отношеніи художникамъ того времени, но не въ состояніи сравняться съ ними.

Эта общая характеристика искусства въ 18-омъ вѣкѣ можетъ быть приложена и къ русскимъ условіямъ, возникшимъ отъ заимствованія внѣшнихъ формъ западной культуры. Въ теченіе всего вѣка русское искусство развивалось безъ рѣзкихъ поворотовъ, сохраняя въ общемъ подражательный характеръ. Русскіе художники 18-го вѣка обучались искусству и въ частныхъ мастерскихъ и въ Академіи Художествъ, но руководителями мастерскихъ были большей частью тѣ же профессора Академіи. При такомъ условіи, очевидно, въ обученіи той и другой группы не могло быть большой разницы, но возможно, что въ частной мастерской свободнѣй развивалась индивидуальная сторона таланта. Академія, хотя порой и медлила признать эти болѣе самобытные таланты, но въ концѣ концовъ видя, какъ растетъ ихъ извѣстность, вводила ихъ въ число своихъ профессоровъ. Такимъ образомъ, безъ рѣзкаго разрыва въ семьѣ художниковъ и для пользы русскаго искусства, въ Академіи Художествъ не прекращалась смѣна освѣжающихъ вліяній, подъ воздѣйствіемъ которыхъ развивались новые таланты. Сначала русскіе художники перенимали непосредственно манеру своихъ современниковъ и ближайшихъ учителей, иностранцевъ; художники второй половины вѣка, живя подолгу заграницей въ качествѣ пенсіонеровъ Академіи, стали ближе къ произведеніямъ великихъ мастеровъ прошлаго и познакомились изъ первыхъ рукъ съ ихъ завѣтами. Эти новыя впечатлѣнія оказали благотворное вліяніе на успѣхи русскаго искусства, развивая чувство красоты въ художникахъ, расширяя ихъ опытъ въ композиціи и техникѣ и открывая передъ ними новые, оригинальные пути въ художественной передачѣ природы. Портретъ раньше другихъ родовъ живописи пріобрѣлъ типичный связанный съ русскими условіями характеръ, возникшій естественно, какъ слѣдствіе подражанія натурѣ съ цѣлью достиженія сходства. Уступая портретистамъ Запада въ изяществѣ внѣшней стороны, лучшіе русскіе художники проявляютъ свою силу въ глубинѣ характеристики, вѣрно отражая въ своихъ произведеніяхъ и грубоватую русскую подпочву и пересаженный въ нее цвѣтокъ высшей западной культуры. Въ концѣ вѣка элементъ національнаго уже начинаетъ получать сознательный характеръ въ русской живописи, въ связи съ общимъ умственнымъ движеніемъ эпохи въ сторону развитія національнаго сознанія (историческія изданія Новикова, національзмъ современной поэзіи). Въ аллегорію вносятся черты бытоваго типа; темами картинъ избираются преданія и выдающіяся событія русской исторіи; вмѣсто модныхъ парковъ и садовъ изображаются скромныя, ветхія святыни Московскаго Кремля; типичныя черты внѣшняго быта начинаютъ привлекать вниманіе художниковъ, подготовляя почву для развитія бытоваго жанра. Въ то-же время въ аристократическое пышное искусство 18-го вѣка понемногу начинаютъ проникать простота, стремленіе къ правдѣ и духъ демократизма.





17. КИПРЕНСКІЙ, О. А. Портретъ художника.

II.

РУССКІЕ ХУДОЖНИКИ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВѢКА.

Время отъ начала 19-го вѣка до шестидесятыхъ годовъ его представляетъ второй обособленный періодъ въ развитіи русскаго искусства. Духовная жизнь русскаго общества въ эту эпоху развивается подъ дѣйствіемъ разнообразныхъ и сложныхъ теченій. Съ одной стороны вліяніе Западной Европы на Россію проявляется еще сильнѣй, чѣмъ въ 18-мъ столѣтіи, съ другой, въ этотъ періодъ развивается національное самосознаніе, частью въ борьбѣ съ западнымъ вліяніемъ, еще больше при его посредствѣ.

Идеалы 18-го вѣка, торжество разума и братства, увлекали еще болѣе, чѣмъ прежде, многихъ просвѣщенныхъ русскихъ людей въ началѣ новаго столѣтія. Но это увлеченіе раздѣлялось далеко не всѣми. Торжество французской революціи и господство Наполеона смѣняются реакціей, и нерѣдко прежніе поклонники идей свободы, какъ напримѣръ, самъ Императоръ Александръ I, переходятъ къ охранительному образу мыслей.* Во всѣхъ разнообразныхъ проявленіяхъ духовной жизни прошедшее ведетъ свой споръ съ грядущимъ. Остатки 18-го вѣка: псевдоклассицизмъ въ поэзіи, космополитизмъ въ понятіяхъ, еще долго сохраняютъ свою силу, но съ ними наряду уже съ конца 18-го вѣка развиваются новыя черты въ духовной жизни, также принесенныя съ Запада. Критическій и философскій разумъ уступаетъ мѣсто выраженіямъ непосредственнаго вдохновеннаго чувства, обусловленнаго столько же искренней внутренней потребностью новыхъ поколѣній, сколько и вліяніемъ моды. Русское общество въ первой половинѣ 19-го вѣка пережило по примѣру западныхъ народовъ различные оттѣнки въ сферѣ чувства: отъ сердечной умиленности и мистическихъ мечтаній до мятежныхъ порывовъ и разочарованной усталости, т. е. всѣ типичныя формы »сентиментально-романтическаго« настроенія. Характерныя свойства чувства: воспріимчивость и богатство оттѣнковъ, создаютъ отзывчивость къ разнообразію реальныхъ жизненныхъ явленій, по которымъ часто лишь скользила въ философскихъ обобщеніяхъ мысль

* Упрекая издателя нѣмецкаго журнала »Russische Miscellen«, похвалившаго повѣсть Карамзина »Мароа Посадница« за республиканскій духъ ея, критикъ »Сѣвернаго Вѣстника« говоритъ: »Эти грезы о республикахъ давно ужъ выгнаны изъ всѣхъ головъ. У насъ въ Россіи »Мароа Посадница« есть хорошая сказка и больше ничего.« (»Сѣв. Вѣстн.« 1805 г., ч. VI, № 6, стр. 300.)

18-го вѣка. Не довольствуясь такими обобщеніями, чувство ищетъ прикрѣпленія къ реальности: сочувствіе къ человѣчеству вообще смѣняется теперь любовью къ родной странѣ. Интересъ къ національному, зародившійся еще въ концѣ 18-го вѣка, развивается и крѣпнетъ на почвѣ этихъ новыхъ настроеній. Событія 12-го года создаютъ подъемъ патріотизма въ обществѣ. Уже до этой войны, въ началѣ вѣка, возникаетъ рядъ патріотическихъ изданій и журналовъ, въ которыхъ одобряется весь строй русской жизни и выражается національный взглядъ на всѣ ея явленія.* Въ журналахъ помѣщаются статьи, въ которыхъ предлагается художникамъ рядъ темъ для чувствительныхъ и героическихъ картинъ изъ русской исторіи.** Карамзинъ, космополитъ и западникъ въ »Письмахъ русскаго путешественника« (1791 г.), превращается въ оффиціальнаго исторіографа и защитника »Древней Россіи« (1810 г.). Но патріотическое чувство проявлялось и тогда уже не только въ самообольщеніи національзма. Дружескія и враждебныя встрѣчи русскихъ съ людьми Запада въ заграничныхъ походахъ, знакомство съ политическими учрежденіями Западной Европы и ея общественной мыслью уже создали новый типъ людей, которымъ любовь къ родинѣ не мѣшала видѣть недостатки русской жизни. Вліяніе философскихъ и общественныхъ идей, притекавшихъ съ Запада въ 30-хъ и 40-хъ годахъ, споръ славянофиловъ, — защитниковъ русской самобытности, и западниковъ, исходившихъ изъ признанія духовнаго родства Россіи съ Западной Европой, вызывали въ образованнѣйшей части общества стремленіе къ критикѣ и самопознанію. Школы, гимназіи, университеты, основанные въ царствованіе Александра I-го, расширяли этотъ просвѣщенный кругъ. Постепенно образуется интеллигентный средній классъ, болѣе демократическій по духу и составу, чѣмъ образованное общество 18-го вѣка. Эта новая интеллигенція стоитъ ближе къ обыденной дѣйствительности и проявляетъ больше интереса къ реальной и народной жизни. Русская литература чутко отражала все разнообразіе этихъ интересовъ и новыхъ настроеній общества. Отъ замысловатыхъ аллегорій и напыщенныхъ героевъ новые писатели переходятъ постепенно къ простотѣ формъ, къ изображенію характеровъ обыкновенныхъ людей и родной дѣйствительности. Изъ сложнаго броженія разнообразныхъ идейныхъ, литературныхъ и общественныхъ вліяній выясняются въ творчествѣ Жуковскаго, Крылова, Батюшкова, Пушкина, Гоголя и Лермонтова, два особенно жизнеспособныхъ и связанныхъ отчасти другъ съ другомъ направленія: романтизмъ и реализмъ, которые, въ связи съ идеалами »людей 40-хъ годовъ« и общимъ ходомъ исторической жизни, нанесли рѣшительный ударъ старому порядку въ Россіи и вывели ее къ началу новой эры, открытой манифестомъ 19-го февраля 1861 года.

Разнообразныя духовныя теченія въ Россіи первой половины 19-го вѣка не могли не отразиться и на судьбѣ русскаго искусства: въ немъ замѣтна та же сложность и разнообразіе, для него этотъ періодъ также былъ подготовительнымъ къ эпохѣ высшаго расцвѣта.

Типичная черта русскаго искусства 18-го вѣка — подражательность, переходитъ по наслѣдству и къ новому столѣтію и, хотя ослабѣваетъ постепенно, но все же даетъ чувствовать себя до самаго конца періода. Въ первыя десятилѣтія 19-го вѣка подражаніе получаетъ даже болѣе сознательный, опредѣленный характеръ, чѣмъ въ 18-мъ столѣтіи. Въ Петербургской Академіи Художествъ утверждается то направленіе, которое уже со второй половины 18-го вѣка начинаетъ господствовать на Западѣ. Какъ реакція крайностямъ затѣйливаго стиля рококо, созданнаго 18-мъ вѣкомъ, возникаетъ въ западномъ искусствѣ стремленіе вернуться къ »благородной простотѣ и спокойному величію« художественныхъ формъ античнаго міра. Основныя черты древняго искусства, вновь открытаго трудами археологовъ 18-го вѣка и въ особенности Винкельманомъ (его сочиненіе »Мысли о подражаніи греческимъ произведеніямъ въ живописи и скульптурѣ« появилось въ 1755 г.), а также увлеченіе античными идеями и формами въ эпоху Директоріи, Консульства и Наполеона опредѣляли и характеръ искусства, перешедшаго въ наслѣдство 19-му вѣку. Обветшавшій псевдо-классицизмъ возраждается теперь съ болѣе научнымъ, эклектическимъ (собирательнымъ) характеромъ. Подражаніе, собирающее воедино элементы идеальной красоты, разсѣянной въ античныхъ образцахъ, признается высшей цѣлью искусства. Къ образцамъ, достойнымъ подражанія, причисляются и творенія великихъ итальянскихъ мастеровъ, близкихъ къ совершенству древнихъ; при этомъ наряду съ Леонардо, Рафаэлемъ, превозносятся любимцы той эпохи, итальянскіе эклектики, Каррачи, Гвидо Рени, Карло Дольчи, Гверчино и Доменикино. Италія, богатая остатками античнаго искусства и родина великихъ мастеровъ, всегда привлекавшая художниковъ, становится теперь цѣлью ихъ завѣтныхъ стремленій. Казалось, только здѣсь, упиваясь синевою итальянскихъ небесъ, созерцая геніальныя творенія минувшихъ вѣковъ и вращаясь въ обществѣ лучшихъ европейскихъ художниковъ, можно было достигнуть высшаго развитія силъ, создать что нибудь замѣтное въ искусствѣ.* Господство эклектической теоріи на Западѣ надолго утвердили своимъ авторитетомъ Рафаэль Менгсъ и Жакъ Луи Давидъ въ живописи, Канова и Торвальдсенъ въ скульптурѣ.** Несмотря на выдающійся талантъ многихъ представителей этого классическаго направленія, ихъ творчество тогда лишь оставляетъ выгодное впечатлѣніе, когда оно окрашено новымъ настроеніемъ романтизма. Произведенія силъ второстепенныхъ отличаются условнымъ и холоднымъ характеромъ. Въ общемъ стремленіе къ формальной красотѣ, безличный идеализмъ и театральность преобладаютъ въ этомъ направленіи. Ему обык-

* »Русскій Вѣстникъ« (съ 1808 г.) С. Глинки, »Сынъ Отечества« (съ 1812 г.) Н. Греча, »Бесѣда Любителей русскаго слова« (съ 1811 г.) А. С. Шишкова. Изданія въ патріотическомъ духѣ появляются еще долго спустя и послѣ войны. Таковы »Собраніе изображеній съ медалей гр. Ѳ. Толстого въ память событій 1812—1814 г.« (1818 г.); различныя изданія портретовъ извѣстныхъ генераловъ, офицеровъ и выдающихся лицъ, напр. »Собраніе портретовъ военной галлереи, писанныхъ Дж. Дау« (1822 г.), »Собраніе портретовъ Россіянъ знаменитыхъ« (1821 г.) Платона Бекетова.

** »О случаяхъ и характерахъ въ Россійской Исторіи, которые могутъ быть предметомъ художествъ«, ст. О. О. (»Вѣстн. Евр.« 1802 г., ч. VI, № 24), »Предметы для художниковъ и черты лицъ по лѣтописямъ.« Посвящается воспитанникамъ Акад. Худож. (»Сѣв. Вѣстн.« 1805 г., чч. IV и V); »Критическія примѣчанія, касающіяся до древней славяно русской исторіи, А. Тургенева« (»Сѣв. Вѣстн.« 1804 г., ч. II). Статья »О художествахъ« въ »Сѣверн. Вѣстн.« (1804 г., ч. III, стр. 351) начинается словами: »Монархическое правленіе полезнѣе художествамъ, нежели республиканское.«

* Вотъ какъ выражаетъ этотъ взглядъ авторъ статьи »Письмо къ другу« (»Сынъ Отеч.« 1817 г., ч. 41-я, стр. 249—253), »Полагаютъ, что можно сдѣлаться превосходнымъ художникомъ, не выѣзжая изъ Петербурга, стало быть, и не видавши образцовыхъ произведеній въ подлинникахъ. Сомнѣваюсь! . . . должно непремѣнно, чтобъ художникъ хотя разъ въ жизни . . . того довольно . . . увидѣлъ родину художествъ, колыбель изящнаго. Отъ соединенія видѣннаго съ роднымъ родится мысль необычайная, розы разсыплются по снѣгамъ, воскреснетъ жаръ, которымъ сердце напоилось въ отечествѣ солнца.« Князь А. Шаховской въ »Письмахъ изъ Италіи« (»Сынъ Отеч.« 1817 г., ч. 35-я, № 6) находитъ, что и Россіи слѣдовало бы завести художественное училище въ Римѣ по образцу Французской академіи, потому что »Дряхлый Римъ, опираясь на развалины прежней своей славы, все еще даетъ законы изящнымъ искусствамъ, художники сильныхъ и цвѣтущихъ государствъ признаютъ его столицей вкуса и со всѣхъ сторонъ къ нему стремятся« (стр. 234).

** Петербургская Академія Художествъ избрала Кавалера Канову своимъ Почетнымъ Вольнымъ Общникомъ. По донесенію русскихъ пенсіонеровъ въ Римѣ (въ 1804 г.) »Канова удивляетъ своимъ искусствомъ Римъ . . . Статуя его »Персей« поставлена въ Ватиканѣ между древними греческими статуями. Каммучини почитается первымъ художникомъ по г. Кановѣ.«

новенно даютъ названіе »академическаго«, такъ какъ европейскія академіи художествъ, съ ихъ по преимуществу формальной и технической программой, были благодарной почвой для развитія такого внѣшняго по духу, подражательнаго творчества.*

Но наряду съ академическимъ теченіемъ продолжаютъ независимо отъ него жить и крѣпнуть и начатки самобытности, также зародившейся еще въ 18 вѣкѣ и поддержанной развитіемъ патріотическаго настроенія въ началѣ новаго столѣтія.** Постепенный ростъ этихъ начатковъ и ихъ побѣдоносное вторженіе въ область строгаго академизма и составляетъ главный интересъ періода. Какъ и въ области литературы, проявленія самобытности въ искусствѣ развиваются сначала на почвѣ сентиментально-романтическаго направленія, воспринятаго съ Запада.*** Подъ покровомъ романтизма развивается и крѣпнетъ реализмъ въ искусствѣ.**** Позднѣй, въ 40-хъ годахъ, славянофилы, друзья перваго русскаго реалиста Гоголя, требуютъ »искусства, на самородномъ корнѣ расцвѣтающаго«. Въ теченіе всей первой половины вѣка художники, склонные къ реализму въ живописи, стремятся овладѣть формами внѣшней природы, учатся изображать ихъ. Въ результатѣ характерный для этого періода и сложный процессъ зарожденія, взаимнаго вліянія и борьбы различныхъ направленій приводитъ къ появленію яркихъ и глубоко индивидуальныхъ талантовъ. Въ ихъ произведеніяхъ два главныхъ направленія, романтизмъ и реализмъ, утратили свой внѣшній характеръ и, оживившись глубиною творческой идеи, сдѣлались неотразимой силой. Въ этой силѣ — значеніе К. Брюллова, П. Федотова, А. А. Иванова; это первые русскіе художники 19-го вѣка, съ ярко выраженной индивидуальностью. Своимъ творчествомъ они съ различныхъ сторонъ нанесли рѣшительный ударъ остаткамъ 18-го вѣка: условному идеализму, господству ложноклассицизма и академическихъ шаблоновъ, и открыли славный путь къ широкому, свободному развитію національно-русской школы. Этотъ переходный періодъ, далеко не безупречный въ отношеніи художественномъ, представляетъ много интереснаго для исторіи русскаго искусства и культуры. Какъ и вся русская жизнь первой половины 19-го вѣка, русское искусство этого періода вводитъ насъ въ самую лабораторію процесса, изъ котораго оно, подобно русскому обществу, вышло съ особеннымъ типичнымъ внутреннимъ и внѣшнимъ складомъ, съ новыми надеждами и цѣлями.

Новый характеръ образованнаго общества не могъ не отразиться на его отношеніи къ искусству и на положеніи художниковъ. Искусство перестаетъ служить только забавамъ и тщеславію аристократіи и двора.* Оно признается теперь высшею потребностью духа.** Хотя эта потребность еще очень слабо развита въ массѣ общества***, однако самое искусство уже перестаетъ быть совершенно чуждымъ, недоступнымъ этой массѣ. Искусство хоть въ теоріи становится явленіемъ, существующимъ не для избраннаго только круга, но для всѣхъ.† Подъ вліяніемъ такого взгляда измѣняется составъ зрителей и характеръ художественной критики. Средній классъ начинаетъ непосредственно соприкасаться съ искусствомъ. Люди совсѣмъ не родовитые заказываютъ часто свои портреты. Появляются изображенія художниковъ, артистовъ, писателей, черты которыхъ дороги всему образованному обществу. Среди дворянства и купечества встрѣчаются уже собиратели гравюръ, картинъ, основатели частныхъ художественныхъ коллекцій.††

* Классицизмъ — офиціально признанное направленіе Петербургской Академіи Художествъ въ первой половинѣ 19-го вѣка, какъ показываютъ темы и характеръ академическихъ программъ и работъ самихъ профессоровъ. Вотъ темы нѣкоторыхъ произведеній конца 20-хъ годовъ: въ вестибюлѣ Академіи Художествъ, по сторонамъ лѣстницы, барельефы проф. Прокофьева »Воспитаніе художника« и »Ваяніе«, Пименова »Живопись« и Демута Малиновскаго »Зодчество«, всѣ въ героическомъ видѣ, фрески Безсонова по эскизамъ профессоровъ Егорова и Шебуева, »Аполлонъ«, »Слава«, фреска проф. Иванова »Минерва, парящая въ эфирѣ небесъ« (Отеч. Зап.« 1820 г., ч. III-ья, стр. 285—286.) На академической выставкѣ 1820 г. »Отечеств. Записки« отмѣчаютъ картину К. Брюллова Нарциссъ, смотрящійся въ воду — »ничто иное, какъ упражненіе въ натурномъ классѣ« (тамъ же, стр. 282.)

** Типично выражается это стремленіе къ самобытности въ искусствѣ въ »Письмѣ издателя Отеч. Записокъ къ И. И. Дмитріеву«. По поводу программы, заданной академистамъ — представить старика, читающаго св. Писаніе въ присутствіи своего семейства — авторъ »Письма« говоритъ: »Можно пожалѣть, что на программахъ сихъ изображены иностранныя лица: ближе бы, кажется, найти и живописнѣе представить русское семейство за чтеніемъ св. Писанія. Такъ донынѣ проводитъ праздничные дни наше православное купечество и мѣщанство« (»Отеч. Зап.« 1821 г., ч. VII-я, стр. 385—386), и далѣе, въ томъ же »Письмѣ« о картинѣ ученика Борисова: »Она изображаетъ гвардейскаго русскаго офицера, падшаго на полѣ брани и пріемлющаго св. Причастіе изъ рукъ священника, а на другомъ планѣ лекарей, перевязывающихъ подъ непріятельскими ядрами раненныхъ солдатъ и т. п. Сюжетъ сей столь понравился публикѣ, а многимъ, можетъ быть, былъ еще и близокъ къ сердцу, что картина сія всегда была окружена любопытными зрителями. Вотъ новое свидѣтельство, сколь желательно, чтобы Академія занимала русскихъ художниковъ предпочтительно изображеніемъ своего отечественнаго . . . Таланту русскому, сказалъ Николай Михайловичъ Карамзинъ, всего ближе и любезнѣе прославлять русское въ то счастливое время, когда Монархъ и самое Провидѣніе зовутъ отечество ихъ къ истинному народному величію . . . Не легче ли художнику писать съ своей природы, съ предметовъ его окружающихъ, чѣмъ для картинъ своихъ выдумывать все, даже чужеземное небо. Національный костюмъ нашихъ предковъ живописенъ не менѣе римскаго, простая рубашка русскаго крестьянина столь же красива, какъ греческій туникъ« (стр. 387—388). По поводу робости и благоговѣнія русскихъ передъ западными учителями издатель »Отеч. Зап.« (1820 г. ч. III-я, стр. 83) замѣчаетъ: »Мы еще и теперь представляемъ изъ себя дѣтей, боящихся оставить помочи, на коихъ водила насъ няня, хотя получили уже силу бѣгать.« Вѣроятно, отчасти въ отвѣтъ на эти пожеланія въ дополнительныя статьи Устава Акад. Худож. (1830 г.) вносится параграфъ о ежегодномъ отпускѣ суммы въ 10000 руб. »для поощренія къ трудамъ художниковъ за предметы національныхъ происшествій и героевъ ея (Россіи).« Правда, на дѣлѣ вмѣсто этой суммы тратились только проценты съ нея и притомъ очень рѣдко съ цѣлью, указанною въ уставѣ. (Русск. Худ. Архивъ 1892 г., ч. III-IV-я, стр. 169.)

*** К. Н. Батюшковъ въ статьѣ »Прогулка въ Академію Художествъ« (»Сынъ Отеч.« 1814 г., ч. 18-я, стр. 212) такъ описываетъ картину Куртеля »Спартанецъ при Ѳермопилахъ« на выставкѣ 1814 г., »Прекрасный юноша, сразившійся за свободу Греціи, умираетъ одинъ, безъ помощи, безъ друга, въ мѣстахъ пустынныхъ. Кровавый долгъ Спартѣ отданъ, оружіе избито, кровь пролита ручьями изъ ранъ глубокихъ и смертельныхъ, и послѣднія минуты убѣгающей жизни принадлежатъ ему: послѣдніе взоры, исполненные страданія и любви, устремлены на медальонъ, изображающій черты ему любезныя. Вотъ прекрасная мысль и выраженная мастерскою кистью!« Авторъ упрекаетъ художника только за ошибки въ классическихъ пропорціяхъ тѣла и недостатокъ истины въ выраженіи лица и мертвенности членовъ, въ послѣдней особенности онъ видитъ вліяніе Ж. Л. Давида и его школы, »напоминающей намъ одни ужасы революціи: терзанія умирающихъ, отдѣленные глазъ, трепещущія, поблѣднѣлыя уста, раны, судороги . . .«

**** Уже въ 1805 г. въ »Вѣстникѣ Европы« (ч. XXIII-ья, № 18) были помѣщены въ переводѣ превосходныя характеристики отдѣльныхъ художниковъ Телассона изъ »Moniteur«a. Интересенъ самый выборъ именъ, это все художники, творчество которыхъ богато романтическимъ или реальнымъ элементомъ: Джуліо Романо, Франческо Альбани, Паоло Веронезе, Сальваторъ Роза, Ванъ Дейкъ, Тенирсъ, Орасъ Верне, Клодъ де Лорренъ. Въ послѣдней главѣ авторъ обращается съ такимъ замѣчательнымъ воззваніемъ къ художникамъ: »Молодые художники . . . оставьте мрачныя, тѣсныя училища. Что значатъ всѣ уроки школьные въ сравненіи съ необозримыми сокровищами природы, что значитъ школьный языкъ въ сравненіи съ ея высокимъ глаголомъ? Ступайте на поля, спѣшите къ подошвамъ горъ, тамъ только найдете истинныя правила изящности, тамъ вездѣ увидите черты, проведенныя вѣчною Десницей, тамъ господствуетъ величіе, размѣръ, согласіе . . .« (Стр. 101—102)

* Въ »Отеч. Зап.« 1822 г. (ч. XII-я, стр. 407) говорится объ одной коллекціи картинъ, что она составлена была еще тогда, »когда вкусъ къ живописи у насъ ограничивался въ кругу однихъ вельможъ и между ними даже былъ болѣе модой и подражаніемъ, чѣмъ любовію къ изящному.«

** Этотъ новый взглядъ на искусство выражаетъ П. П. Свиньинъ, редакторъ »Отеч. Записокъ«. Приведя отвѣтъ А. Pope'a эпикурейцу, предпочитавшему изящную ѣду изящной поэзіи: »съ вами будутъ одного мнѣнія всѣ кошки и собаки«, онъ говоритъ объ удовольствіи, которое испытываетъ »въ надеждѣ пріобрѣсть картину Лосенкова, мраморъ, оживленный рѣзцомъ Козловскаго . . . Ничего не можетъ для меня сравняться съ тою минутою, когда вещь сія переходитъ въ мою маленькую Русскую Галлерею, съ тѣми часами, кои провожу я въ разсматриваніи ея« (»Отеч. Зап.« 1822 г., ч. X-я, стр. 437). Чтобы внушить читателямъ свой взглядъ на искусство, Свиньинъ признаетъ его уже общепринятымъ: »видя свидѣтельство постояннаго занятія художествами гр. Толстова (Ѳ.) и нѣкоторыхъ другихъ русскихъ дворянъ благонамѣренныхъ, зрители порадовались распространенію у насъ сего благороднаго вкуса, возвышающаго душу и служащаго несомнѣннымъ признакомъ просвѣщенія« (»Отеч. Зап.« 1820 г., ч. III-ья, стр. 278

*** »Съ художествами въ отечествѣ нашемъ надлежитъ еще обходиться, какъ съ весенней нивой: прежде поливать, а потомъ полоть« (»Письмо къ другу«, »Сынъ Отеч.« 1817 г., ч. 41-я, стр. 145).

† По поводу выставки 1821 года въ »Отечественныхъ Запискахъ« (ч. VII-я, стр. 393) сказано: »Академія была открыта 10 7-го сентября. И въ продолженіе всей недѣли безпрестанно наполнена зрителями, такъ что никто не запомнитъ такого стеченія народа.« Защищая пользу »всенародной« выставки, Свиньинъ говоритъ: »если большому стеченію народа (на академической выставкѣ) въ прошлый разъ противу прежнихъ годовъ было причиною одно только любопытство, а не распространяющійся вкусъ къ художествамъ, то и здѣсь видна уже польза. У насъ еще весьма часто истинные таланты кроются подъ тулупами. Люди сіи, не имѣя возможности видѣть не только классическихъ, но и порядочныхъ произведеній художествъ, наглядѣвшись здѣсь на тѣ и на другія, получаютъ новыя идеи и даже познанія« (»Отеч. Записки« 1820 года, ч. III-ья, стр. 271—273)

†† Маклеръ А. И. Духанинъ (»Отеч. Зап.« 1822 г., ч. XII-я, стр. 407), Рыльскій купецъ Г. И. Шелеховъ, купецъ Доброхотовъ, дворяне: А. Р. Томиловъ, А. И. Корсаковъ, П. П. Свиньинъ, Ѳ. И. Прянишниковъ.

Общіе вопросы творчества и новыя важныя произведенія искусства вызываютъ живой откликъ и критическіе отзывы въ литературѣ; появляются и первые спеціальные журналы по искусству.* Такимъ образомъ, новое искусство, получившее свое начало въ Россіи при Петрѣ I, все болѣе теряетъ характеръ чуждаго русской жизни заимствованія и, сливаясь постепенно съ общимъ ея теченіемъ, уже начинаетъ признаваться въ новой общественной средѣ. Въ связи съ этимъ явленіемъ частныя лица начинаютъ содѣйствовать развитію художествъ въ Россіи. Въ 1821 г. любители искусства образуютъ въ Петербургѣ Общество Поощренія Художниковъ, »коего благороднѣйшею цѣлію есть: возвысить достоинство отечественныхъ художниковъ и распространить вкусъ къ художествамъ« (»Отеч. Записки« 1821 г., ч. V-я, стр. 389).** Въ 1832 году въ Москвѣ кружкомъ любителей и художниковъ основанъ Натурный классъ, превратившійся въ Училище Живописи, Ваянія и Зодчества. Среди различныхъ художественныхъ направленій живымъ, но безсознательнымъ еще сочувствіемъ массы общества пользуется постепенно развивающійся реализмъ. Въ началѣ вѣка авторы критическихъ статей о выставкахъ особенно часто восторгаются »живостью красокъ«, »округлостью лица и всѣхъ предметовъ«, »правдоподобіемъ во всѣхъ подробностяхъ, . . . въ освѣщеніи, драпировкахъ, обстановкѣ, сдѣланныхъ съ такимъ необыкновеннымъ искусствомъ, что зрѣніе совершенно обманывается«, такъ что »даже видать блескъ отъ налощеннаго пола«, какъ наивно замѣчаетъ критикъ объ одномъ портретѣ Кипренскаго.*** Въ концѣ періода небольшой по размѣрамъ, незначительный по содержанію жанръ П. Федотова вызываетъ общій восторгъ и привлекаетъ, какъ магнитъ, цѣлыя толпы зрителей. Только это невольное сочувствіе массъ, коренившееся глубоко въ общественныхъ потребностяхъ и народномъ характерѣ, можетъ объяснить намъ, какъ могли русскіе художники-реалисты, безъ поддержки Академіи и отчасти ведя борьбу съ ея оффиціальнымъ направленіемъ, настойчиво двигаться впередъ по новому пути и доставить торжество своимъ стремленіямъ.

Измѣняется и взглядъ общества на художника. Изъ раба, обученнаго для дворянской прихоти, или въ лучшемъ случаѣ изъ ремесленника-живописца художникъ превращается въ высшую натуру, чуткую къ тайнамъ красоты и жизни.**** Какъ мастеръ въ трудной техникѣ искусства, какъ обладатель творческаго дара, онъ вызываетъ удивленіе и поклоненіе толпы.* Художники, теперь все чаще выходящіе изъ интеллигентнаго средняго круга (нерѣдко изъ семействъ профессоровъ Академіи Художествъ) болѣе способны отнестись сознательно къ искусству, какъ къ явленію высшаго порядка, и къ своей задачѣ, какъ къ высокой миссіи. Многіе изъ нихъ знакомы и дружатъ съ литераторами, отражаютъ въ своемъ творчествѣ вліяніе новыхъ настроеній и пролагаютъ новые пути, не подчиняясь прихотямъ заказчиковъ, но сами эстетически воспитывая общество.

Вліяніе условій, типичныхъ для эпохи, отражается и на развитіи различныхъ родовъ живописи. Портретъ уже не занимаетъ такого выдающагося мѣста, какъ въ 18-мъ столѣтіи, хотя принадлежитъ все же къ лучшему, что создано за это время.** Утративъ аристократическій характеръ, онъ становится болѣе простымъ, демократическимъ. Излишнее вниманіе къ внѣшней сторонѣ все еще мѣшаетъ портретисту углубиться въ анализъ внутренняго міра, но внѣшность въ портретахъ этого періода отличается инымъ характеромъ, чѣмъ въ 18-мъ вѣкѣ. Стремленіе »совершенно подражать натурѣ«***, подсмотрѣть простые всѣмъ знакомые тона реальнаго міра побѣждаетъ постепенно склонность къ колоритному пятну, къ тонамъ намѣренно подобраннымъ въ гармоническомъ опредѣленномъ сочетаніи.**** Портреты 19-го вѣка подчасъ кажутся сухими, мало интересными въ сравненіи съ портретами Левицкаго и Боровиковскаго, но въ ихъ скромной простотѣ и правдѣ, въ оттѣнкахъ чувствъ, типичныхъ для эпохи, придающихъ имъ нерѣдко особую наивность и поэзію, все же есть своеобразная прелесть. Въ эту же эпоху въ связи съ развитіемъ національныхъ и реальныхъ стремленій зарождается и крѣпнетъ жанръ. Его составные элементы постепенно отдѣляются отъ перспективнаго пейзажа и портрета (см. стр. 16, 21 и 22) и слагаются въ самостоятельный новый родъ живописи. Усилія художниковъ въ теченіе всего періода устремлены на разработку внѣшнихъ элементовъ жанра: типичной человѣческой фигуры, обстановки окружающей ее, группъ и сценъ съ этнографическимъ характеромъ. Эти разрозненные элементы слились въ законченное цѣлое, богатое идейнымъ содержаніемъ лишь въ концѣ періода, когда для жанра уже близка была возможность достигнуть широты присущихъ ему границъ. Къ разработкѣ главнымъ образомъ внѣшней стороны сводится и развитіе русскаго пейзажа въ первой половинѣ 19-го вѣка. Пейзажъ все болѣе теряетъ перспективный характеръ и превращается въ изображеніе простой, безыскусственной природы. Красо́ты итальянскаго юга, изображеніемъ которыхъ увлекались пейзажисты въ началѣ 19-го вѣка, заставляютъ зрителей забыть о правильно подстриженныхъ аллеяхъ и сухости парадныхъ прямолинейныхъ перспективъ. Въ то же время развивается, хотя довольно медленно, и интересъ къ скромной русской природѣ. Но виды русскихъ мѣстностей долго еще носятъ панорамный характеръ. Изученіе въ подробностяхъ

* »Журналъ Изящныхъ Искусствъ« I. Буле (1807 г.), »Журналъ Изящныхъ Искусствъ« В. Григоровича (1823—1825 г.); »Художественная Газета« Н. Кукольника (1836—1841 г.)

** Этихъ цѣлей Общество думало достигнуть, посылая молодыхъ художниковъ за границу и оказывая имъ поддержку дома, выпуская въ свѣтъ хорошія и дешевыя художественныя изданія, »чтобы возбудить любопытство къ узнанію изображенныхъ предметовъ . . .« »Въ сей цѣли немало содѣйствуютъ многіе гг. губернаторы, взявшіе на себя распространеніе художественныхъ произведеній, выходящихъ отъ общества, по ввѣреннымъ имъ губерніямъ (»Отеч. Зап.« 1822 года, ч. X-я, стр. 284)

*** (»Письмо къ другу«, »Сынъ Отеч.« 1817 г., ч. 41-я; »Посѣщеніе Императорской Академіи Художествъ«, »Сѣв. Пчела« 1827 г., № 110.) Особенно типиченъ отзывъ критика »Отеч. Зап.« (1820 г., стр. 277) »Портретъ Бутовскаго г. Варнека обратилъ всеобщее вниманіе и знатока и простолюдина. Какая жизнь, какая правда! Портретъ, казалось, оставляетъ рамы; уста хотятъ говорить, волосы отдѣляются.« Требованіе, близкое къ принципамъ реализма, выражаетъ авторъ статьи 1817 г. »О связи письменъ съ художествами« (»Сынъ Отеч.« 1817 г., ч. 40-я, стр. 122) »Можно написать картину со вкусомъ и безъ всякаго приличія . . . грековъ одѣть римлянами, французовъ китайцами, изваять Юпитера въ положеніи Адониса, а храмъ его съ венеціанскими окнами, таковыя и подобныя неприличія, въ ученомъ кругу называемыя анахронизмами, непростительны.« Въ началѣ 20-хъ годовъ уже раздаются голоса, предпочитаю не правду пріятности, игривости въ положеніи (grâce, (»Отеч. Зап.« 1821 г., ч. VII, стр. 392) Нѣсколько позднѣе критикъ »Сѣверной Пчелы«, особенно сочувствуя реальности въ искусствѣ, возстаетъ противъ аллегорій классицизма. По его мнѣнію, вообще аллегоріи въ живописи рѣдко бываютъ удачны, онѣ по большей части не передаютъ вѣрно мысли художника. (»Сѣверная Пчела« 1827 года, № 114).

**** Свиньинъ не упускаетъ случая въ своемъ журналѣ обратить вниманіе общества на даровитыхъ самоучекъ изъ народа, указать на гибельныя слѣдствія крѣпостной зависимости для этихъ выдающихся людей и, кажется, организуетъ денежные сборы для ихъ выкупа (»Отеч. Зап.« 1822 г., ч. XII-я, 1820 г., ч. III-ья, статья »Правдивое лѣкарство отъ пьянства«, 1821 г., ч. VIII-я, стр. 279 и слѣд.)

* По мнѣнію Свиньина, публика должна »уважать и гордиться отечественными талантами« (»Отеч. Зап.« 1821 г., ч. V-я, стр. 390). Поклоненіе, которымъ окруженъ былъ К. Брюлловъ — яркій примѣръ новыхъ отношеній между обществомъ и художникомъ.

** Впрочемъ, въ первыя десятилѣтія 19-го вѣка портретъ еще преобладаетъ и количественно. Выставку 1820 года »Отеч. Зап.« называютъ выставкой портретовъ, такъ какъ изъ 190 произведеній большая часть была портреты.

*** »Сынъ Отечества« 1817 г., ч. 41-я »Письмо къ другу.«

**** Авторъ статьи »Посѣщеніе Имп. Акад. Худ.« (»Сѣв. Пчела« 1827 г., № 109) такъ опредѣляетъ особенности колорита въ портретахъ англійскаго художника Дж. Дау, жившаго въ то время въ Петербургѣ: »въ расположеніи красокъ онъ слѣдуетъ внушеніямъ одной природы, и колоритъ его есть природный цвѣтъ каждой вещи и каждаго предмета. Въ лицахъ имъ писанныхъ и вообще въ изображеніи тѣла вы не примѣчаете ни переливовъ радужныхъ цвѣтовъ, ни господства какого-нибудь одного любимаго цвѣта, какъ то случается встрѣчать у нѣкоторыхъ даже отличныхъ артистовъ.«

русской природы, ея типическихъ особенностей и картинъ, возникаетъ уже за предѣлами этой переходной эпохи. Подобно портрету этого періода, и жанръ и пейзажъ сильно отражаютъ вліяніе характерныхъ для той эпохи симпатій къ романтизму. Сквозь сентиментально-романтическую призму смотрятъ русскіе художники и на событія родной исторіи. Въ этомъ отношеніи они мало отдалились отъ Угрюмова. Зато въ области сюжетовъ общечеловѣческихъ (изъ миѳологіи, религіи, всеобщей исторіи) представители »исторической« живописи создали нѣс...лько произведеній, въ которыхъ сквозь оковы условнаго академическаго стиля пробивается живое, самобытное дарованіе. Правда, среди множества шаблонныхъ и сухихъ академическихъ картинъ эти проявленія самобытности были исключеніемъ. Къ ственнымъ силамъ. При этомъ духъ наивнаго національзма, развивавшагося въ русскомъ обществѣ, и вліяніе исторіи Карамзина съ ея сентиментальнымъ и условнымъ характеромъ удаляли художниковъ отъ реальнаго пониманія русской исторической жизни. Для успѣшнаго развитія національно-исторической живописи необходимо было стремленіе къ трезвой глубинѣ самопознанія, и условія, облегчавшія его осуществленіе, а они могли явиться въ русскомъ обществѣ только съ переходомъ къ новой жизни, съ развитіемъ свободы научнаго изслѣдованія, за порогомъ отошедшей въ историческую даль эпохи.





18. КИПРЕНСКІЙ, О. А. Сивилла Тибуртинская

нимъ принадлежатъ и тѣ немногія произведенія, въ которыхъ намѣчались новые, широкіе пути для творчества личнаго, чуждаго академическому духу. О значеніи этихъ выдающихся произведеній можно говорить въ исторіи не только русскаго, но и европейскаго искусства. По глубинѣ задачъ и историческаго взгляда они неизмѣримо выше картинъ, изображающихъ событія изъ родной исторіи. Повидимому, это объясняется вліяніемъ романтизма. Оживляя элементомъ чувства не только настоящее, но и образы и краски минувшихъ вѣковъ, романтизмъ содѣйствовалъ успѣхамъ западной исторической науки. Для сюжетовъ изъ всеобщей исторіи русскій художникъ находилъ на Западѣ и образцы, и научныя пособія, и остатки историческихъ памятниковъ, но въ области родной старины онъ былъ предоставленъ почти исключительно своимъ собственнымъ силамъ.

Типичныя черты русскаго развитія въ первой половинѣ 19-го вѣка: распространеніе просвѣщенія въ кругу людей средняго класса и преобладаніе чувства въ общемъ міросозерцаніи, казалось, представляли полную противоположность духу 18-го вѣка съ его преклоненіемъ передъ силой отвлеченнаго критикующаго разума, съ просвѣщеніемъ, какъ привиллегіей знатнаго общества. Но являясь протестомъ духу 18-го вѣка, умственная жизнь новаго столѣтія тѣмъ не менѣе была въ дѣйствительности лишь естественнымъ послѣдствіемъ предыдущаго развитія. Разумъ 18-го вѣка, разрушая условныя перегородки классовъ, выдвинулъ впередъ общее понятіе »человѣка«. Стремленіе изгнать изъ жизни предразсудки и пересоздать ее въ гармоніи съ естественными основными свойствами человѣческой природы должно было со временемъ, наряду съ

господствомъ разума и въ контрастѣ съ нимъ, выдвинуть и чувство, какъ существенный двигатель въ жизни человѣка, а чувство, въ свою очередь, — вызвать въ обществѣ переходъ отъ космополитическихъ и отвлеченныхъ идей къ впечатлѣніямъ реальной и народной жизни. Уже люди 18-го вѣка Новиковъ и Радищевъ предшествуютъ Карамзину и Жуковскому, а Щукинъ и Угрюмовъ являются учителями Кипренскаго, Варнека и Тропинина, видныхъ представителей новыхъ настроеній и задачъ въ русскомъ искусствѣ въ началѣ 19-го вѣка. Изъ нихъ самымъ даровитымъ и типичнымъ былъ Орестъ Адамовичъ Кипренскій (род. въ 1783 г.). Его настоящая фамилія была Швальбе. Онъ принадлежалъ къ крѣпостной семьѣ и былъ, кажется, сыномъ своего помѣщика бригадира Дьяконова. Послѣдній помѣстилъ пятилѣтняго Ореста въ Академію Художествъ и выдалъ ему вольную. Въ Академіи мальчикъ получилъ свою новую красивую фамилію Кипренскій, вѣроятно, отъ названія острова богини любви Кипръ. Выдающіяся дарованія Кипренскаго привлекли къ нему вниманіе президента Академіи Художествъ гр. А. С. Строгонова. Но живой и впечатлительный, Кипренскій лѣнился и скучалъ отъ сухой рутины академическаго обученія. Болѣе сродни его натурѣ могли быть только совѣты Левицкаго, Угрюмова и Щукина. Посредственно окончивъ курсъ, съ званіемъ художника, въ 1803 году, Кипренскій остается еще два года въ Академіи, чтобы наверстать потерянное и добиться первой золотой медали. Онъ получилъ ее въ 1805 году за картину: »Князья находятъ раненаго Дмитрія Донского«, произведеніе далеко превосходящее богатствомъ красокъ средства академической оффиціальной палитры. Колористъ по природѣ, Кипренскій изучаетъ въ это время великихъ мастеровъ въ Эрмитажѣ: Рубенса, Рембрандта, Ванъ-Дейка, которые и дали ему то, чего онъ не могъ найти въ Академіи — силу жизни, красокъ, поэзію и свободу чувства. Выставленный имъ портретъ отца (Швальбе), представлявшій по манерѣ смѣлое соединеніе особенностей Рубенса и Рембрандта, вызвалъ восторгъ современниковъ. Вліяніе этихъ трехъ великихъ мастеровъ, а также колоритныхъ портретистовъ англійской школы, отразилось благотворно на развитіи таланта Кипренскаго. По его собственнымъ словамъ, »при видѣ твореній геніевъ рождается смѣлость, которая въ одно мгновеніе замѣняетъ нѣсколько лѣтъ опытности«. Въ 1816 году Кипренскій былъ отправленъ за границу на счетъ Императрицы Елисаветы Алексѣевны. До этого времени онъ исполнилъ уже рядъ превосходныхъ портретовъ, доставившихъ ему громкую извѣстность и званіе Совѣтника Академіи (къ нимъ относится и замѣчательный портретъ гр. Е. П. Растопчиной въ Третьяковской галлереѣ). Въ письмѣ къ Президенту Академіи А. Н. Оленину (»Сынъ Отечества«, т. 42-й, № 165) Кипренскій описываетъ впечатлѣнія своего путешествія по Германіи, Швейцаріи, Италіи, до пріѣзда въ Римъ. Слогъ и содержаніе этого письма сразу переносятъ насъ въ тотъ кругъ людей и настроеній, подъ вліяніемъ которыхъ развивался Кипренскій. Вотъ въ какихъ словахъ описываетъ онъ красоты швейцарской природы: »Она (природа), возлежа на цвѣтахъ благоуханныхъ, живописала поля пріятной



19. ВАРНЕКЪ, А. Г. Мальчикъ со скрипкой.

зеленью, . . . испещренная одежда ея разстилалась по лугамъ, горамъ, долинамъ . . . пушистыя ивы охотно присосѣживались къ источникамъ . . . и во время зноя прохлаждали стада своей тѣнью. Простосердечный пастухъ, окинувъ глазомъ пространство луга, мало заботится о завтрашнемъ днѣ. О благодатная природа, какъ ты прелестна! Подлинно, вся Базельская земля есть садъ благословенный!« Тѣсная связь этихъ выраженій съ чувствами и слогомъ знаменитыхъ »Писемъ русскаго путешественника« очевидна. Типиченъ для сентиментальнаго направленія и протестъ Кипренскаго противъ наслѣдія ложноклассической эпохи, насилія надъ простой безыскусственной природой: »Я не люблю деревьевъ, обрѣзанныхъ странными и смѣшными фигурами, не люблю также дурныхъ статуй уродливыхъ чудовищъ . . . изъ мрамора . . . Здѣсь (L'Isle belle) оныхъ безъ числа, даже и деревья вырѣзаны человѣческими фигурами или, лучше сказать, чучелами«. Въ томъ же письмѣ Кипренскій платитъ дань и новой формѣ чувства, одушевившаго искусство въ 19-мъ вѣкѣ, романтизму съ его склонностью къ бурнымъ потрясающимъ эффектамъ. Дорога черезъ Симплонъ даетъ толчекъ фантазіи художника, и передъ нимъ рисуется картина образованія земли и горъ изъ первобытнаго хаоса: »Всемогущій, созидая міръ, рекъ: да будетъ — небеса поколебались, силы небесныя умолкли, хаосъ вострепеталъ. И бысть: земля окаменѣла и до сихъ поръ сохраняетъ на себѣ видъ того ужаса, какой Всевышній напечатлѣлъ на сихъ безобразныхъ скалахъ«. Добавимъ, что Кипренскій по убѣжденіямъ націоналистъ, какъ большинство русскихъ людей, переживившихъ паденіе Наполеона. Въ томъ же письмѣ онъ говоритъ: »величайшее несчастіе есть неуваженіе властей«, и въ напыщенныхъ выраженіяхъ превозноситъ добродѣтели Императрицы, сдѣлавшей его своимъ пенсіонеромъ, а побѣжденнаго Наполеона величаетъ иронически: »Господинъ Наполеонъ«.* Въ концѣ письма къ Оленину Кипренскій вспоминаетъ своихъ знакомыхъ въ Петербургѣ. Среди нихъ мы находимъ имена: гр. С. С. Уварова, А. И. Тургенева, И. М. Муравьева-Апостола, В. А. Жуковскаго, И. А. Крылова, Н. И. Гнѣдича, А. И. Ермолаева, Н. М. Карамзина, К. Н. Батюшкова, кн. А. А. Шаховскаго, Н. И. Греча, А. Х. Востокова, однимъ словомъ, все то общество, которое встрѣчалъ Кипренскій въ гостепріимномъ домѣ А. Н. Оленина. Здѣсь »почти ежедневно встрѣчалось нѣсколько литераторовъ и художниковъ .. сюда обыкновенно приводили всѣ литературныя новости . . . извѣстія о театрахъ, о книгахъ, о картинахъ«.** Кружокъ, собиравшійся у Оленина, былъ очагомъ новаго движенія въ искусствѣ. Здѣсь увлекались міромъ древней Грецiи, для которой въ концѣ 18-го вѣка наступила пора »второго возрожденія« въ литературѣ и въ наукѣ. Образы античнаго искусства и исторіи оживали,



20. ВАРНЕКЪ, А. Г. Мальчикъ съ болонкой.

* Проф. С. С. Боткину (въ С. Петербургѣ) принадлежатъ два альбома съ набросками композицій Кипренскаго, относящіеся къ 30—32 г. Среди нихъ особенно типичны изображенія Наполеона и два наброска по поводу революціи 1830 года. На одномъ изъ нихъ изображенъ »Геній вольности, несомый Химерой«, какъ сказано въ подписи, на другомъ тотъ же геній съ факеломъ увлекаетъ за собою бѣшеныхъ коней, уже разбившихъ колесницу, впереди вмѣсто гамеповъ бѣгутъ крылатые »putti« съ факелами въ рукахъ, внизу надпись: »легко снять узду съ коня, а надѣть трудно«.

** См. »Литературныя Воспоминанія А. В.« (гр. С. С. Уварова), »Современникъ« 1851 г., т. 27-й, іюнь, стр. 40, и Сочиненія К. Н. Батюшкова подъ редакціей Л. Н. Майкова, т. I-й.

согрѣтые юнымъ пыломъ романтизма, одушевлявшаго друзей. Оленинъ изучаетъ сочиненія Винкельмана, Гнѣдичъ переводитъ Иліаду, жизнерадостность Эллады отражается въ поэзіи Батюшкова. Кипренскій также повторяетъ заученныя похвалы грекамъ: у римлянъ »настоящей мѣры не было ни въ чемъ, точно также и въ порокахъ . . . мои герои Греки«, пишетъ онъ Оленину, »Ѳемистоклы и Периклы, вы будете всегда образцами всѣмъ народамъ!« Въ кружкѣ царило настроеніе патріотизма, интересъ ко всему русскому, къ памятникамъ русской старины и сочувствіе къ попыткамъ сдѣлать русскія преданія и дѣйствительность содержаніемъ искусства. Описавъ красоты роднаго Петербурга, Батюшковъ говоритъ: Зачѣмъ въ трескучіе морозы трудятся надъ пламеннымъ небомъ Неаполя. Какъ жаль, что живописцы мало пользуются собственнымъ богатствомъ. Живописцы перспективы охотнѣе пишутъ виды изъ Италіи и другихъ земель, нежели сіи очаровательные предметы (виды Петербурга).* Для этого кружка искусство было не одной системой школьныхъ правилъ, а скорѣе выраженіемъ искренняго чувства, неизбѣжно приближавшаго художника къ реальной окружающей дѣйствительности. Здѣсь были встрѣчены живымъ сочувствіемъ Озеровъ и Батюшковъ, обновившіе ветхій классицизмъ поэзіей и страстью романтизма. Часто посѣщалъ Олениныхъ и дѣдушка русскихъ реалистовъ И. А. Крыловъ. Кипренскій оставилъ намъ портреты почти всѣхъ главныхъ участниковъ кружка: В. А. Жуковскаго, К. Н. Батюшкова, Н. И. Гнѣдича, И. А. Крылова, артистки Е. С. Семеновой, кн. П. А. Вяземскаго, А. С. Пушкина, В. А. Озерова. гр. С. С. Уварова.** Вліяніе этихъ выдающихся людей, несомнѣнно, отразилось на духовной личности и творчествѣ Кипренскаго. Никогда впослѣдствіи оно не было такимъ свѣжимъ, искреннимъ и сильнымъ, какъ въ эти годы, никогда реальность, колоритъ и настроеніе не сливались въ его произведеніяхъ въ такое поэтичное красивое цѣлое. Но въ Римѣ, »резиденціи Кановы«***, Кипренскій раздѣлилъ судьбу большинства художниковъ, явившихся сюда въ надеждѣ усовершенствовать свой талантъ. Обаяніе классическихъ красотъ, которыя такъ органически слились съ итальянской и въ особенности римской культурой, увлекаетъ и Кипренскаго. Онъ примыкаетъ къ классицизму Кановы, Торвальдсена, Каммучини, трехъ признанныхъ авторитетовъ въ художественномъ римскомъ мірѣ того времени. Это увлеченіе было въ сущности вполнѣ естественнымъ для романтической натуры Кипренскаго, такъ какъ именно въ античныхъ впечатлѣніяхъ и заключался романтизмъ Рима, поэзія его минувшей славы, красоты, могущества. Такъ казалось и Кипренскому, уже при въѣздѣ его въ Римъ. »Римляне не любили посредственнаго: всѣ планы ихъ были велики, обширны, настоящей мѣры не было ни въ чемъ . . .« пишетъ онъ Оленину. Темы изъ античной миѳологіи и римскихъ преданій привлекаютъ Кипренскаго и долго спустя, какъ показываютъ его римскіе альбомы изъ собранія С. С. Боткина.****

* »Сынъ Отечества« 1814 г., ч. 18-я, ст. »Прогулка въ Академію Художествъ.«

** Въ Посланіи А. И. Тургеневу Батюшковъ (Соч. т. I, стр. 281–282) описываетъ времяпровожденіе друзей въ Пріютинѣ, загородной мызѣ Оленина

Поэтъ, лѣнтяй, счастливецъ
И тонкій философъ
Мечтаетъ тамъ Крыловъ
Подъ тѣнью березы
О басенныхъ звѣряхъ
И рветъ Парнасски розы
Въ Пріютинскихъ лѣсахъ.
И Гнѣдичъ тамъ мечтаетъ
О греческихъ богахъ,
Межъ тѣмъ какъ замѣчаетъ
Кипренскій лица ихъ,
И кистію чудесной,
Съ безпечностью прелестной,
Вандиковъ ученикъ,
Въ одинъ крылатый мигъ
Онъ пишетъ ихъ портреты,
Которые отъ Леты
Спасли бы образцовъ . . .«

*** См. »Отечественныя Записки« 1820 года, часть III-ья, стр. 277

**** Многіе наброски въ этихъ альбомахъ свидѣтельствуютъ также, что Кипренскій былъ сильно увлеченъ красотой мадоннъ Рафаэля.

Въ нихъ встрѣчаются наброски римскаго оружія и сценъ съ участіемъ консула, ликторовъ, народа, нѣсколько срисованныхъ съ античныхъ рельефовъ головъ римскихъ воиновъ и композиціи на темы: подвигъ Муція Сцеволы, принесеніе въ жертву Ифигеніи, Икаръ и Дэдалъ. Въ сущности Кипренскій по прежнему остался романтикомъ, но впечатлительный и неустойчивый, онъ слишкомъ подчиняется классическому идеалу. Подъ вліяніемъ холоднаго, формальнаго характера классицизма Кипренскій теряетъ непосредственность и свободу своихъ первыхъ романтическихъ порывовъ. Его творчество перестаетъ быть убѣдительнымъ, сильнымъ. Онъ принимается писать картину »Анакреонова гробница« (или »Пляска Вакханки съ Сатиромъ«). Жизнь и теплота его красокъ уступаютъ мѣсто благородству линій и законченной сухой отдѣлкѣ. Жестко очерченныя лица становятся похожи на раскрашенные бюсты и рельефы, выраженія получаютъ иногда банальный характеръ. Онъ пишетъ женскія головки съ цвѣтами, съ улыбкой на устахъ. Тогда же написанъ имъ этюдъ »Юный отдыхающій садовникъ« (въ Музеѣ Александра III-го въ Петербургѣ) съ мечтательно слащавымъ выраженіемъ лица. Въ 1823 году Кипренскій возвратился въ Петербургъ. Здѣсь въ теченіе нѣсколькихъ лѣтъ онъ исполняетъ цѣлый рядъ рисунковъ, офортовъ и портретовъ, въ которыхъ современники въ особенности восторгались реализмомъ, тонкою отдѣлкою и силой передачи общаго и всѣхъ деталей; но среди восторговъ и похвалъ уже раздаются замѣчанія и о недостаткахъ нѣкоторыхъ работъ »любимца грацій«, какъ называетъ критикъ »Сѣверной Пчелы« Кипренскаго.* Въ 1828 году онъ снова отправляется въ Италію. Модный портретистъ русскихъ аристократовъ, путешествовавшихъ за границей, Кипренскій могъ не стѣсняться въ средствахъ. Любя внѣшній блескъ, онъ жилъ довольно пышно и широко, не такъ, какъ большинство русскихъ художниковъ, часто бѣдствовавшихъ за границей. Въ 1831 году, съ измѣненіемъ устава Академіи Художествъ, Кипренскій получилъ званіе профессора. Его слава давно уже была упрочена въ Италіи. Каммучини, кумиръ всѣхъ академій, относился къ нему, какъ къ товарищу. Помимо крупнаго таланта, Кипренскій поражалъ и виртуозной техникой. Онъ могъ въ совершенствѣ писать въ манерѣ различныхъ старыхъ мастеровъ, но это увлеченіе черезъ мѣру внѣшней стороной придавало иногда его работамъ что-то жесткое и искусственное. Портреты этого періода хотя и сохраняютъ жизненность выраженія, но написаны сухой манерой, въ непріятномъ сизомъ тонѣ (портретъ Торвальдсена въ Музеѣ Александра III). За то, какъ и всегда, хороши и жизненны его портретные рисунки и наброски. Одинъ изъ лучшихъ рисовальщиковъ своей эпохи, онъ сохраняетъ въ нихъ всю непосредственность и свѣжесть первыхъ впечатлѣній натуры. Недостатки работъ второй половины жизни Кипренскаго не могли впрочемъ повредить его старой славѣ. На выставкѣ 1836 года въ Неаполѣ портретъ отца Кипренскаго, произведеніе его юности, одни приписывали Рубенсу, другіе Рембрандту, и понадобилось удостовѣреніе Петербургской Академіи, чтобы убѣдить сомнѣвавшихся. Изъ всѣхъ русскихъ художниковъ онъ одинъ удостоился помѣщенія портрета въ знаменитой комнатѣ Uffizi, гдѣ собраны портреты великихъ мастеровъ, исполненные ими же самими. Благоволеніе италь-

* Одни, упрекая Кипренскаго за сухую и излишне детальную технику, видятъ въ ней стремленіе приблизиться къ манерѣ старыхъ нѣмецкихъ мастеровъ XV вѣка, другіе недовольны фіолетовымъ оттѣнкомъ на лицахъ (»Сѣв. Пчела«, 1827 г. № 110: »Посѣщеніе Императорской Академіи Художествъ«)

янцевъ Кипренскій утратилъ только вслѣдствіе какого-то несчастнаго приключенія. Оно настолько возбудило противъ него общество, что Кипренскій долго боялся даже показаться на улицѣ. Къ работамъ послѣдняго періода относится »Сивилла Тибуртинская«* (сним. 18) въ Румянцевской галлереѣ. Это слабое по краскамъ произведеніе, условное по выраженію и придуманности свѣтовыхъ эффектовъ, однако очень нравилось многимъ современникамъ. Самъ Кипренскій былъ особенно доволенъ »Сивиллой Тибуртинской.« Тогда же началъ онъ картину »Ангелъ Хранитель дѣтей«. За работою надъ ней художника внезапно застигла смерть въ 1836 году въ Римѣ. Слава Кипренскаго въ Россіи начинала уже въ это время меркнуть. Когда »Сивилла Тибуртинская« появилась въ Петербургѣ на выставкѣ (1836 г.), профессоръ Академіи А. И. Ивановъ писалъ сыну, что огненное освѣщеніе въ картинахъ Кипренскаго напоминаетъ ему красный мебельный лакъ или тонъ, который получается, если смотрѣть на предметъ черезъ красное стекло (»Русскій Художественный Архивъ« 1892 г., ч. II–IV-я, 104, 164, 181). Прошло еще немного времени, и мы встрѣчаемъ уже ироническій намекъ по поводу Кипренскаго, какъ неудавшагося генія. Слава Кипренскаго вызываетъ у его біографа (»Худож. Газета« 1840 г.) замѣчаніе »о каплѣ горечи въ напиткѣ надменной богини, отъ которой долго и тяжко болитъ голова«. Осужденіямъ подвергается и личность Кипренскаго. Одинъ А. А. Ивановъ возмущается подобнымъ отношеніемъ: »Онъ первый вынесъ имя русское въ извѣстность въ Европѣ, а русскіе его во всю жизнь считали за сумасшедшаго, старались искать въ его поступкахъ одну безнравственность, прибавляя къ ней, кому что хотѣлось. Кипренскій не былъ никогда и ничѣмъ отличенъ, ничѣмъ никогда жалованъ отъ двора, и все это потому только, что былъ слишкомъ благороденъ и гордъ, чтобы искать этого« замѣчаетъ авторъ »Явленія Христа народу« (А. А. Ивановъ. Его жизнь и переписка, стр. 99).



21. ТРОПИНИНЪ, В. А. [illegible]

Рѣдко въ личности художника отражался такъ же ярко характеръ его творчества, какъ въ Кипренскомъ. Его собственный портретъ въ Третьяковской галлереѣ, этотъ чудный образецъ его блестящей техники, подтверждаетъ отзывъ современника о Кипренскомъ. »Онъ былъ средняго роста, строенъ и пригожъ, но еще болѣе любилъ far si bello, рядился, завивался, даже румянился, учился пѣть и играть на гитарѣ и пѣлъ прескверно! Все . . . чтобъ нравиться женщинамъ . . . Не знаю, былъ ли счастливъ, но доволенъ собою былъ«. Гораздо тоньше и изящнѣе впечатлѣніе отъ его портрета въ Румянцевской галлереѣ (см. сним. 17-й). Большіе сѣрые

* »Сія Сивилла предсказывала пришествіе Христа Августу императору Римскому« какъ записано самимъ Кипренскимъ подъ первоначальнымъ ея наброскомъ въ альбомѣ С. С. Боткина (см. стр. 29). На картинѣ Сивилла представлена сидящей за столомъ, около отдернутой въ сторону занавѣски. Оперишись рукой на фоліантъ, она держитъ въ другой свитокъ пророчествъ. Вдохновенный взоръ какъ бы устремленъ въ грядущее, въ распущенныхъ волосахъ листья лавра. Въ углу, около стола, въ вазѣ еще нѣсколько свитковъ, на столѣ заостренный штифтъ (стиль?). Свѣтъ отъ огней висячей лампы, проходя сквозь малиновую занавѣску, озаряетъ точно краснымъ заревомъ всю фигуру. Позади, въ окнѣ, видны круглый храмъ Сивиллы въ Tivol, деревья и фантастично освѣщенный луною водопадъ, за нимъ дымокъ отъ краснаго пламени костра (Различить этотъ огонь можно только на картинѣ. Ниже стола надпись. »Sibilla Tiburtina«; на каймѣ туники: »1830. Orest Kiprenski« Размѣръ 31 × 22 верш.)

глаза смотрятъ мягкимъ, чистымъ взоромъ и только крупныя красивыя черты обличаютъ жизненную, страстную натуру подъ идеальной внѣшностью мечтателя-романтика. Мягкіе темно-каштановые волосы, свѣтлый розоватый тонъ лица, легкія тѣни, фонъ и одежда съ пріятнымъ оливковымъ оттѣнкомъ образуютъ общій сѣроватый колоритъ портрета, полный нѣжной гармоніи и глубины. Мягкій и увѣренный, но сдержанный характеръ техники придаетъ портрету печать законченности и художественной цѣльности* (Разм. 12×10 вер.). При всей склонности къ рисовкѣ Кипренскій былъ способенъ къ искреннимъ и страстнымъ порывамъ, къ нѣжной привязанности. Но отдѣлить въ произведеніяхъ Кипренскаго поэтическое чувство отъ придуманной красивой позы порою такъ же трудно, какъ и въ его личности. 16-и лѣтъ, влюбленный въ одну барышню, которой больше нравились военные, Кипренскій на одномъ изъ военныхъ парадовъ Павла I бросается къ Императору и проситъ у него разрѣшенія поступить на военную службу. Къ счастью, эта выходка Кипренскаго не имѣла для него никакихъ послѣдствій, кромѣ выговора отъ Совѣта Академіи. Позднѣй въ Италіи Кипренскій пріютилъ у себя маленькую дѣвочку, натурщицу Маруччу. Много жертвъ и усилій потратилъ Кипренскій, чтобы вырвать Маруччу изъ подъ власти ея грубой и испорченной матери, вымогавшей отъ Кипренскаго деньги за дочь. Римское правительство приняло участіе въ дѣвочкѣ, и она была помѣщена на воспитаніе въ монастырь. Въ Петербургѣ, несмотря на громкую славу и успѣхи въ свѣтѣ, Кипренскій не могъ позабыть Маруччу. Возвратившись черезъ нѣсколько лѣтъ въ Италію, онъ съ большимъ трудомъ и послѣ многихъ приключеній отыскалъ свою воспитанницу и женился на ней. Есть извѣстіе, что онъ тайно даже принялъ католичество, такъ какъ лишь подъ этимъ условіемъ монастырскія власти соглашались на бракъ его съ Маруччей. Но счастье Кипренскаго было кратковременно. Собираясь уже ѣхать съ женою въ Петербургъ, онъ вдругъ заболѣлъ горячкой и умеръ черезъ три мѣсяца послѣ свадьбы.



22. ТРОПИНИНЪ, В. А. Мальчикъ со свирѣлью.

Большое дарованіе Кипренскаго, его страстная любовь къ искусству, соединенная съ сознательнымъ, упорнымъ трудомъ надъ разрѣшеніемъ художественныхъ задачъ, обличаетъ въ немъ чуткую, сложную натуру, мелкія слабости которой были лишь типичнымъ для эпохи наслоеніемъ, проявленіемъ наивнаго желанія подчеркнуть характеръ новыхъ поэтичныхъ и изящныхъ чувствъ, волновавшихъ тогда лучшія сердца. Міръ реальнаго Кипренскій былъ склоненъ продолжать въ міръ воображаемаго. Онъ мечталъ о рѣшеніи самыхъ трудныхъ проблемъ математики и естественныхъ наукъ и ставилъ живописи фантастическую цѣль полнаго слиянія съ дѣйствительностью, — иллюзіи настолько совершенной, чтобы грань между реаль-

* По тону и манерѣ этотъ портретъ напоминаетъ нѣсколько портретъ А. Р. Томилова работы Кипренскаго съ датой 1808 г. въ собраніи Е. Г. Швартца (въ Петербургѣ), богатомъ превосходными произведеніями Кипренскаго. Портретъ Румянцевской галлереи, судя по общей простотѣ его, былъ, вѣроятно, самымъ сходнымъ изъ всѣхъ собственныхъ портретовъ Кипренскаго, въ которыхъ онъ, какъ Рембрандтъ, по большей части не заботился о сходствѣ, стремясь лишь передать тотъ или другой эффектъ свѣтотѣни, колорита, или выразить тотъ идеалъ своей наружности, который возникалъ въ его воображеніи

ностью образа и мазками кисти на полотнѣ совершенно исчезала въ впечатлѣніи зрителя. Онъ думалъ этого достигнуть высокимъ мастерствомъ техники и тонкой законченной отдѣлкой. Столь наивный взглядъ на задачи искусства въ высшей степени типиченъ для эпохи романтизма, мечтательно готовой вѣрить въ жизненность художественныхъ образовъ и увлеченной первыми успѣхами въ изображеніи окружающей дѣйствительности. Характеристику Кипренскаго легко дополнить по его произведеніямъ. Кипренскій подкупаетъ силой, красотою и гармоніей колорита. Увлеченіе артиста придаетъ всегда его портретамъ благородный характеръ и тонкое изящество, но имъ не достаетъ глубокой и опредѣленной психологіи

Характеристику души Кипренскій замѣняетъ жизненностью взора. Лица на его портретахъ смотрятъ часто поэтичнымъ и мечтательнымъ взглядомъ; въ глубинѣ его таится, кажется, возможность то чистаго и нѣжнаго, то страстнаго чувства.

Румянцевской галлереѣ принадлежитъ одно изъ самыхъ лучшихъ произведеній Кипренскаго, цѣнное при томъ какъ исключеніе въ его творчествѣ. Оно изображаетъ пейзажъ* (геліогр. V). Нигдѣ романтизмъ Кипренскаго не проявился такъ ярко, такъ художественно. Это не реальный ландшафтъ съ мѣстнымъ опредѣленнымъ характеромъ. Въ шумѣ вѣтра, въ движеніи тучъ, въ блескѣ солнечныхъ лучей, во всей природѣ Кипренскій видитъ только ея душу, могучую, прекрасную,



23. ТРОПИНИНЪ, В. А. Портретъ Н. А. Львова.

чуждую оковъ. Въ письмѣ къ Оленину онъ описываетъ бурю въ нѣсколько условномъ стилѣ: »облака стали ужаснѣе собираться . . . На минуту сдѣлалась мертвая тишина . . . Вдругъ помчался вихрь, завертѣлся прахъ . . . Градъ величины неимовѣрной по землѣ разсыпался . . . Пролились цѣлыя небеса. Я чаялъ видѣть всемірный потопъ«. Но вотъ въ рукѣ его кисть, и Кипренскій создаетъ произведеніе, полное правды, поэзіи и силы. День склонился къ вечеру, сѣрыя тучи совсѣмъ закроютъ скоро темную синеву. Въ яркихъ бѣлыхъ пятнахъ облаковъ, въ борьбѣ послѣдняго горячаго луча солнца съ надвигающейся тьмой есть что-то напряженное. Вѣтеръ, промчавшись по деревьямъ, уже клонитъ ихъ къ землѣ, трепletъ листья, пригибаетъ тощую траву. Путникъ въ красной курткѣ, перешедши мостикъ надъ ручьемъ, прибавляетъ шагу, предвидя близкую грозу. Передъ нимъ бѣжитъ его собака, подгоняемая вѣтромъ. Весь пейзажъ дышитъ смутнымъ тревожнымъ настроеніемъ. Контрасты яркихъ, горячихъ красокъ, пятенъ свѣта и тѣней образуютъ цѣлую симфонію изъ сильныхъ и глубокихъ тоновъ. Техника, полная одушевленія и дерзкой широты, обличаетъ мастера, умѣющаго сразу перелить въ удары кисти энергію внутренняго чувства. Горячій колоритъ и самый типъ ландшафта, въ духѣ нидерландскихъ мастеровъ, позволяютъ отнести этотъ пейзажъ къ первому лучшему періоду творчества Кипренскаго.* И здѣсь, какъ и во всѣхъ

* Извѣстенъ еще только одинъ пейзажный этюдъ Кипренскаго: »Видъ изъ окна квартиры въ Неаполѣ«, принадлежавшій Императору Николаю I

* Въ тонахъ есть много общаго съ его портретомъ партизана Д. В. Давыдова, написаннымъ до 1813 г

произведеніяхъ этого періода, вліянія со стороны не мѣшаютъ сохранить оригинальность Кипренскому. Недаромъ въ настроеніи и краскахъ этого пейзажа находятъ что-то общее съ произведеніями столь оригинальнаго художника 19-го вѣка, какъ А. Бёклинъ.* Два художника различныхъ націй и эпохъ своимъ сходнымъ отношеніемъ къ природѣ подтверждаютъ еще разъ вѣчный общечеловѣческій характеръ чувства, ихъ одушевлявшаго, потому что »гдѣ человѣкъ, тамъ и романтизмъ«, по выраженію Бѣлинскаго.

Изъ произведеній Кипренскаго, относящихся къ послѣднему періоду его жизни, Румянцевской галлереѣ принадлежитъ картина »Читатели газетъ въ Италіи« (геліогр. VI). На картинѣ слѣва вверху видна крупная надпись »1831 годъ«, которая точнѣе опредѣляетъ ея тему. Это годъ польскаго возстанія. На связь съ этимъ событіемъ указываетъ и заглавіе статьи: »Pologne« на столбцахъ газеты, которую читаетъ вслухъ одинъ изъ участниковъ группы. Остальные слушаютъ чтеца съ напряженнымъ вниманіемъ. Всѣ одѣты по домашнему, въ халатахъ. Крайній слѣва, держащій на рукахъ собачку, производитъ впечатлѣніе человѣка умнаго, много мыслившаго. Въ выраженіи его характернаго профиля есть какъ будто скорбный оттѣнокъ. Лицо второго, рядомъ съ нимъ, съ острымъ, но довольно добрымъ взоромъ свѣтлоголубыхъ глазъ, полно спокойной увѣренности и достоинства. За этими опредѣленными чертами чувствуется сдержанность страстной и глубокой натуры. Всѣ черты третьяго, изображеннаго въ профиль, тонки, аристократичны; въ лицѣ есть что-то мягкое, мечтательное; взглядъ голубыхъ глазъ устремленъ далеко, точно за предѣлы видимаго. На четвертомъ желтый вязаный колпакъ и пестрый халатъ. Держа чубукъ въ рукахъ, онъ слушаетъ съ особеннымъ вниманіемъ. У него живое выраженіе лица, почти съ самодовольнымъ оттѣнкомъ; феска придаетъ ему оригинальный видъ, но въ сравненіи съ сосѣдями онъ кажется натурой менѣе значительной. За нимъ въ окно видна синяя гладь Неаполитанскаго залива, Везувій съ вершиною, закрытой облакомъ, и городъ у подошвы горы. Время года — итальянская зима, какъ показываетъ снѣгъ на вершинѣ вулкана.** Рѣдко удавалось Кипренскому передать такъ ярко индивидуальность различныхъ характеровъ, но внутренняя связь въ композиціи картины выражена слабо. Это не живая, полная естественности сцена, а четыре самостоятельныхъ портрета, искусственно соединенныхъ въ группу съ жанровымъ характеромъ (два среднихъ лица съ трудомъ умѣстились между двумя другими). Но чьи это портреты? По соображеніямъ, приведеннымъ ниже***, возможно, кажется, признать въ »читателяхъ газетъ« трехъ извѣстныхъ польскихъ писателей: А. Одынца (первый слѣва), Адама Мицкевича, Сигизмунда Красинскаго. Въ крайнемъ справа, можетъ быть, представленъ соотечественникъ ихъ Александръ Потоцкій, богачъ, производившій отчасти впечатлѣніе оригинала. Техника картины типична для послѣдняго періода Кипренскаго. Законченность доведена здѣсь до излишества и сухости (намѣчены даже слѣды буквъ на строкахъ газеты); колоритъ, несмотря на обиліе цвѣтныхъ тоновъ, страдаетъ нѣкоторой чернотой (размѣръ $16^{1}/_{2} \times 13^{1}/_{2}$ в.).

Вторымъ извѣстнымъ портретистомъ начала 19-го вѣка былъ товарищъ Кипренскаго Александръ Григорьевичъ Варнекъ (1782—1843), ученикъ Левицкаго и Щукина. Посланный за границу пенсіонеромъ Академіи Художествъ (1801—1809), Варнекъ получилъ впослѣдствіи званіе профессора и былъ преподавателемъ портретной живописи въ Академіи. Хотя по дарованію онъ сильно уступалъ и Кипренскому и Тропинину, однако современники цѣнили его очень высоко и нерѣдко наравнѣ съ Кипренскимъ. Они находили, что въ его портретахъ истина въ подражаніи природѣ доведена до совершенства (»Можно сказать, что въ сей части онъ едва-ли не преимуществуетъ передъ всѣми нашими художниками« Сынъ Отечества 1817 г., ч. 41 — »Письмо къ другу«) и хвалили Варнека за то, что онъ рисуетъ вѣрно, удивительно схватываетъ сходство и неподражаемъ въ исполненіи свѣта и тѣней, въ переходѣ и точности тоновъ. Однимъ изъ лучшихъ его произведеній считался портретъ въ ростъ гр. А. С. Строгонова. Варнекъ, дѣйствительно, преодолѣлъ всѣ трудности внѣшняго реализма и прекрасно передалъ и обстановку и костюмъ графа, весь серебристо-бѣлаго цвѣта (при красныхъ чулкахъ); но лицу недостаетъ характера, какъ и въ большинствѣ портретовъ Варнека, за исключеніемъ его собственнаго (въ Третьяковской галлереѣ и въ Музеѣ Александра III въ СПб.). Съ внутренней стороны работы Варнека всегда производятъ впечатлѣніе какого-то безличія. Если онъ старается придать лицамъ выраженіе, то оно выходитъ внѣшнимъ, дѣланнымъ. Лучше всего удавалось ему передавать улыбку, средство болѣе пригодное для оживленія лица, чѣмъ для выраженія характера. Слава Вар-

* Сравнен. с. принадлежащее И. С. Остроухову.

** Этотъ видъ на заливъ заимствованъ, должно быть, съ этюда, представляющаго видъ изъ окна квартиры Кипренскаго въ Неаполѣ (см. »Русск. Худож. Арх.« 1892 г. Вып. II, стр. 104). Присутствіе снѣга на вершинѣ Везувія объясняется тѣмъ, что 30-ые годы были однимъ изъ періодовъ затишья вулкана.

*** Профессоръ Академіи А. И. Ивановъ пишетъ сыну въ 1833 году объ этой картинѣ (»Русск. Худож. Арх.« 1892 г., вып. II-й, стр. 104): »видѣлъ я . . . еще изображеніе нѣсколькихъ особъ польской націи, читающихъ газету, картина сія имѣетъ много достоинствъ по характерамъ въ ней изображеннымъ . . . въ чертахъ . . . вѣрныхъ и свойственныхъ націи, одно лицо въ оной довольно значительное . . . слушаетъ со вниманіемъ, вниманіе совершенно передано художникомъ« (послѣднее относится, очевидно, къ слушателю въ ермолкѣ, съ чубукомъ). Итакъ, не только надпись на картинѣ, но и показаніе Иванова и общій характеръ типовъ ограничиваютъ область возможныхъ догадокъ. Лицъ здѣсь изображенныхъ слѣдуетъ искать среди поляковъ, жившихъ въ Италіи во время польскаго возстанія. Второе лицо слѣва имѣетъ много общаго съ портретами А. Мицкевича, пробывшаго въ Италіи съ 1829 по апрѣль 1831 года. На извѣстныхъ портретахъ Мицкевича (1. Портретъ 1842 г., гравир. Дангеномъ и Дюполомъ при изданіи »Pisma Ad. Mickiewicza« Paris 1861; 2. Литографія съ портрета, исполненнаго Софьей Шимановской, рис. Валькевичъ) онъ изображенъ уже въ довольно позднемъ возрастѣ, но плоскій и широкій складъ его лица, характеръ всѣхъ отдѣльныхъ чертъ, тонкія рѣзко очерченныя губы, окладъ бороды — остались тѣ же, какъ и на картинѣ Кипренскаго. Хотя нѣтъ прямыхъ указаній на знакомство послѣдняго съ Мицкевичемъ, но оно легко могло состояться въ Римѣ. Мицкевичъ познакомился здѣсь съ Торвальдсеномъ, Каммучини и, бывая у русскаго посла кн. Гагарина и кн. Зинаиды Волконской, могъ встрѣчаться съ русскими художниками, жившими въ Римѣ. Мицкевичу сопутствовалъ въ Италіи его близкій другъ, польскій поэтъ (извѣстный своими переводами изъ Шиллера, Гете, Байрона) А. Одынецъ. Въ лицѣ читающаго газету есть много родственнаго съ портретомъ Одынца (см. портретъ въ Album biograficzne Zasłużonych polaków i polek wieku XIX, T. I.). На послѣднемъ онъ изображенъ уже состарѣвшимся, но типичныя черты его лица: выдающійся подбородокъ, рѣзко очерченныя губы, носъ съ легкою горбинкою, глубоко сидящіе глаза почти не измѣнились. Въ третьемъ лицѣ (въ профиль) есть сходныя черты съ портретомъ извѣстнаго польскаго поэта Сигизмунда Красинскаго (ср. его портретъ работы Ари Шеффера въ Album biogr. etc., T. II), автора »Небожественной Комедіи«, символически изображающей будущность европейскаго соціальнаго движенія. Девятнадцатилѣтній Красинскій жилъ въ Римѣ въ обществѣ Мицкевича съ октября 1830 г. до марта 1831 г., когда Одынецъ былъ уже въ Парижѣ. Возможно, что Кипренскій написалъ »читателей газетъ« нѣсколько позднѣе, составивъ картину изъ случайныхъ неодновременныхъ этюдовъ, чѣмъ и объясняется отсутствіе свободы и естественности въ группировкѣ. На картинѣ Красинскій кажется старше 19 лѣтъ, но не надо забывать, что Красинскій поѣхалъ за границу, переживъ страшное нравственное потрясеніе. Одынецъ, видѣвшій его въ Швейцаріи въ 1830 году, замѣтилъ съ удивленіемъ, что Красинскій изъ прежняго хилаго мальчика превратился въ человѣка, полнаго силъ и пыла юности (Odyniec, Listy z podróży. T. IV, 260). Хотя на картинѣ усы придаютъ его лицу характеръ возмужалости, но нѣжный, розовый румянецъ щекъ обличаетъ его годы. О четвертомъ лицѣ въ ермолкѣ современникъ Кипренскаго, авторъ статьи »Выст. Академіи Худ. 1833 г.« (»Журн. Мин. Внутр. Дѣлъ« 1833 г., № 12, стр. 37), говоритъ: »Я стою не передъ портретами . . ., но передъ живыми лицами . . . Посмотрите: Г. П., что въ ермолкѣ, курилъ трубку, но пересталъ; занимательность газеты возрастаетъ . . . и т. д.« Считая неудобнымъ назвать прямо это лицо, авторъ ограничился начальной буквой его фамиліи, знакомой лишь для посвященныхъ. Біографъ Мицкевича P. Chmielowski (»Adam Mickiewicz« T. II, 57 изд. 2-ое) называетъ среди близкихъ знакомыхъ поэта гр. Александра Потоцкаго, съ которымъ Мицкевичъ проводилъ часто время въ 1830 г. въ Римѣ и Неаполѣ. Богачъ-милліонеръ Потоцкій походилъ скорѣй на »квакера«, такъ мало онъ думалъ о своемъ богатствѣ и знатности и отличался такою добродушной простотой. Онъ мало интересовался путешествіемъ по Италіи, но за то всегда былъ очень радъ обществу В[illegible], что буквы Г. П. обозначаютъ Графъ (Господинъ? Въ такомъ значеніи авторъ статьи употребляетъ большое Г. въ аналогичныхъ случаяхъ) Потоцкій. Однако настаивать на этомъ имени трудно, по недостатку другихъ данныхъ и указаній.

нека типична для эпохи начатковъ реализма, когда простота и вѣрность въ передачѣ внѣшней стороны особенно нравилась зрителямъ. Есть у Варнека попытки соперничать съ Кипренскимъ и въ подражанiи старымъ мастерамъ; онѣ очень неудачны, хотя современники и признавали въ нихъ »всю прелесть тиціановой кисти«. Но въ простыхъ портретныхъ этюдахъ съ натуры, отчасти приближающихся къ жанру, Варнекъ, дѣйствительно, проявляетъ большое техническое мастерство. Повидимому, это лучшія его произведенія и въ смыслѣ внутренней жизненности. Къ ихъ числу принадлежатъ и два этюда въ Румянцевской галлереѣ. На одномъ изъ нихъ изображенъ мальчикъ подростокъ со скрипкой (сним. 19-й). Онъ исполняетъ пиччикато, и его лицо живой улыбкой вторитъ звукамъ. Безпечальная ясность настроенія выражена очень удачно. Тонкое изящество рисунка нѣсколько смягчаетъ, идеализируетъ реальныя черты. Поколѣніе, еще не чуждое вліяніямъ ложноклассицизма, допускало и реальное въ искусствѣ только въ идеальной, изящно-романтичной оболочкѣ. Гармонія скромныхъ тоновъ, нѣжная воздушность тѣней и удивительная мягкость мастерской техники нѣсколько оправдываютъ выгодное мнѣніе современниковъ о Варнекѣ (размѣръ 9×12½ в.). Другой манерой, но съ такимъ же мастерствомъ, исполненъ и второй этюдъ (сним. 20), изображающій свѣтлорусую головку мальчика, съ слегка грустными глазами, и его любимицу болонку. Въ отношеніи художественномъ этотъ замѣчательно простой, правдивый и непритязательный этюдъ стоитъ выше »мальчика со скрипкой«, который все же кажется немного приторнымъ (размѣръ 6½×8 в.).



ТРОПИНИНЪ, В. А. Пор[illegible]

Въ высшей степени типичнымъ явленіемъ въ русскомъ художественномъ мірѣ того времени былъ третій видный представитель романтической стадіи реализма въ искусствѣ — портретистъ Василій Андреевичъ Тропининъ (род. въ 1776 г., въ Новгородской губ.).* Онъ принадлежалъ къ крѣпостному состоянію. Отецъ его былъ управляющимъ у графа Миниха. Мальчикъ посѣщалъ сначала школу въ Новгородѣ, а затѣмъ былъ взятъ для побѣгушекъ въ господскій домъ. Уже въ дѣтствѣ въ Тропининѣ проснулась страсть къ искусству. Урвавъ свободную минуту, онъ копировалъ лубочныя картины и срисовывалъ въ отсутствіе господъ все, что обращало на себя его вниманіе въ барскомъ домѣ. Еще мальчикомъ Тропининъ былъ отданъ въ приданое дочери гр. Миниха, вышедшей замужъ за графа Маркова. Несмотря на просьбы отца Тропинина отдать сына къ живописцу, Тропининъ былъ отправленъ въ Петербургъ въ ученіе къ кондитеру. Здѣсь онъ познакомился съ художникомъ, жившимъ въ томъ же домѣ, и украдкой бѣгалъ въ его мастерскую, несмотря на выговоры и побои кондитерши. Наконецъ, въ 1799 году родственникъ графа (И. А. Марковъ) убѣдилъ его отдать Тропинина въ мастерскую портретиста С. С. Щукина. Работая подъ руководствомъ Щукина и посѣщая классы Академіи Художествъ, Тропининъ быстро подвигается впередъ, развиваясь какъ художникъ подъ вліяніемъ своихъ товарищей Кипренскаго и

* Предлагаемая здѣсь біографія составлена по ст. Н. А. Рамазанова »Василій Андреевичъ Тропининъ« (»Русскій Вѣстникъ« 1861 г., т. 36-й, ноябрь).

Варнека. И для Тропинина, какъ и для нихъ, натура скоро стала самымъ совершеннымъ учителемъ и образцомъ*, и для него поэзія и мягкость романтизма скрашивали грубоватую дѣйствительность. Уже на выставкѣ 1804 года его портретъ »Мальчика съ птичкой« привлекъ вниманіе цѣнителей и императрицы Елизаветы Алексѣевны. Президентъ Академіи Художествъ гр. А. С. Строгановъ выразилъ сожалѣніе, что талантливый художникъ состоитъ въ крѣпостной зависимости. Можетъ быть, завидуя успѣхамъ своего ученика, С. С. Щукинъ сообщилъ гр. Маркову, что онъ легко можетъ лишиться крѣпостнаго человѣка и посовѣтовалъ ему взять поскорѣй Тропинина изъ Академіи. Тропининъ былъ немедленно отправленъ ему извѣстность выдающагося портретиста. Но и добившись общаго признанія какъ художникъ, Тропининъ долженъ былъ по прежнему стоять за столомъ графа въ толпѣ прислуживавшей челяди и исполнять хозяйственныя порученія. Такъ, въ 1812 году художникъ, съ опасностью для жизни и здоровья, блуждалъ чуть не цѣлый годъ по всей Россіи съ обозами, нагруженными графскимъ добромъ, спасая ихъ отъ непріятеля. Тщетны были всѣ усилія нѣкоторыхъ вліятельныхъ людей убѣдить графа даровать волю художнику. Похвалы таланту Тропинина льстили барскому тщеславію Маркова, который привязался притомъ къ Тропинину какъ къ человѣку. Онъ давно пересталъ поручать ему окраску колодцевъ и заборовъ,



2[illegible]. ТРОПИНИНЪ, В. А. Портретъ художника.

въ имѣніе графа, въ Малороссію. Эта живописная страна сдѣлалась Италіей Тропинина. Съ обычнымъ прилежаніемъ и страстью онъ продолжаетъ заниматься искусствомъ, изображаетъ мѣстные характерные типы, пишетъ портреты помѣщиковъ и образа для церквей. Лишенный живого руководства и великихъ образцовъ, какіе представлялъ въ Петербургѣ Эрмитажъ, Тропининъ вынужденъ былъ слѣдовать одной природѣ. Эта близость къ натурѣ въ одномъ отношеніи повліяла благотворно на Тропинина. Онъ вноситъ простоту и самобытность въ свои работы, признакъ настоящаго таланта. Когда черезъ нѣсколько лѣтъ, уже женатымъ человѣкомъ, Тропининъ появляется въ Москвѣ, его работы быстро создаютъ научившись цѣнить и его талантъ. Когда 12 видовъ графскаго имѣнія, исполненныхъ Тропининымъ, подмокли и испортились въ дорогѣ по небрежности молодыхъ графинь, графъ былъ безутѣшенъ. »Лучше бы все свое тряпье перегноили, я бы тотчасъ и купилъ«, упрекалъ онъ дочерей. Въ началѣ 20-хъ годовъ Тропининъ тяжело заболѣлъ. Онъ былъ спасенъ отъ смерти благодаря счастливой операціи. Въ это время проявилось особенно живо общее сочувствіе къ художнику. Тяжелое, ненормальное положеніе Тропинина стало темой разговоровъ и въ англійскомъ клубѣ. Наконецъ, въ Свѣтлую заутреню 1823 года графъ вручилъ вольную Тропинину. Въ томъ же году Совѣтъ Академіи Художествъ избралъ его »назначеннымъ« въ академики за представленныя имъ работы, въ числѣ которыхъ особенное одобреніе заслужила »Кружевница«, а въ 1824 г. Тропининъ былъ признанъ академикомъ.

* Тропининъ оставилъ старую манеру заранѣе приготовлять на палитрѣ красивые тона и сталъ смѣшивать краски, глядя на натуру, стараясь правдиво передать простоту ея тоновъ.

Проживъ въ этомъ году нѣкоторое время въ Петербургѣ, Тропининъ возвратился въ Москву. Тяжело ему казалось подлаживаться къ аристократическимъ заказчикамъ и видѣть зависть и косые взоры стараго товарища Варнека и учителя Щукина. »Все я былъ подъ началомъ«, говорилъ Тропининъ, »да опять придется подчиняться то Оленину, то тому, то другому . . . Нѣтъ, въ Москву!« Съ тѣхъ поръ его извѣстность все растетъ. Самъ Карлъ Брюлловъ, уклоняясь отъ заказовъ Москвичей, говорилъ имъ про Тропинина: »у васъ есть свой превосходный художникъ«. Тропининъ былъ чрезвычайно трудолюбивъ. Число произведенiй имъ написанныхъ очень велико. Среди нихъ преобладаютъ портреты лицъ незнатныхъ, дворянъ, писателей, ученыхъ, художниковъ, купцовъ, крестьянъ. Въ 1827 году Тропининъ исполнилъ портретъ А. С. Пушкина. Если Кипренскiй выразилъ изящную натуру поэта, то Тропининъ оттѣнилъ въ немъ энергiю творческаго духа. Очень типиченъ для эпохи романтизма и красивъ исполненный Тропининымъ портретъ К. Брюллова (въ Третьяковской галлереѣ). Посѣщенiя Брюллова во время пребыванiя его въ Москвѣ, были праздникомъ для Тропинина. »Талантъ не золото, въ мѣшокъ не насыплешь«, говорилъ старикъ, самъ убирая обѣденный столъ въ ожиданiи своего прославленнаго гостя. Послѣднiй былъ искренно привязанъ къ Тропинину. Сообщая объ успѣхахъ московскихъ художниковъ въ Петербургѣ, онъ писалъ Тропинину: »Цѣлую вашу душу, которая, по чистотѣ своей, способнѣй всѣхъ понять вполнѣ восторгъ и радость, наполняющiе мое сердце. Кто, кромѣ Васъ пойметъ меня? Я никого не умѣлъ такъ скоро оцѣнить кромѣ Васъ . . .« На фонѣ Брюлловскаго портрета Тропининъ изобразилъ дымящiйся Везувiй. Услыхавъ чье-то замѣчанiе, что Везувiй здѣсь кстати, Тропининъ замѣтилъ: »Да вѣдь и самъ то онъ настоящiй Везувiй!« Трогательно проявлялась порой въ Тропининѣ его любовь къ искусству. Однажды гуляя въ Сокольникахъ, онъ увидалъ за окномъ бѣднаго домика мальчика, который писалъ съ литографiи масляными красками турка, стараясь мягкой кистью придать своей живописи гладкiй и изящный видъ: »Зачѣмъ ты все флейсомъ пишешь?« сказалъ Тропининъ, »постой, я тебѣ покажу«, и старикъ, войдя въ домикъ и взявъ кисти, сталъ накладывать тона планами, какъ мозаику: голова сдѣлалась пластичной и сразу ожила. Тропининъ радовался, видя, какъ растетъ влiянiе искусства на массу. Когда старообрядецъ Владимiрской губ., Коноваловъ, восхищенный портретомъ, написаннымъ съ него Тропининымъ, заказалъ ему и портретъ жены, Тропинину совѣтовали отослать заказчику повторенiе вмѣсто превосходно исполненнаго оригинала, который жаль было хоронить въ такой глуши. Но Тропининъ отвергнулъ совѣтъ, сознавая, какъ благотворно и отрадно подѣйствовало его искусство на этихъ людей. Портреты Тропинина не выдаются силой психологической характеристики; они скорѣй изображаютъ человѣка въ обычномъ состоянiи, въ минуту равновѣсiя душевныхъ силъ, когда типичныя черты не выступаютъ ясно, за то въ нихъ нѣтъ искусственности, свойственной портретамъ Варнека; они жизненны внѣшне и естественны; ихъ цѣнныя достоинства — сходство, скромная простота и полная любви техника, порою даже не лишенная изящества. Эти черты дѣлаютъ его типичнымъ представителемъ новой эпохи русскаго искусства, когда оно, распространяясь въ массахъ, получаетъ все болѣе простой и близкiй къ обыденной жизни характеръ. Выраженiя лицъ въ портретахъ Тропинина отмѣчены особой печатью мягкости и ясности, отражающихъ какъ будто гармоническiй покой его собственной души. Стойкiй духъ Тропинина, подкрѣпленный чистою любовью къ искусству, терпѣливо перенесъ всѣ житейскiя невзгоды и вышелъ изъ борьбы съ ними чуждый озлобленiя, полный довѣрiя и любви къ людямъ и той внутренней гармонiи, которая дается жизнью, посвященной идеальнымъ цѣ-



26. ОРЛОВСКIЙ, А. О. Воины на бивуакѣ

лямъ. Ровно и спокойно протекала жизнь Тропинина въ Москвѣ. Въ теченіе 32 лѣтъ онъ прожилъ въ домѣ Писаревой на Лѣнивкѣ. Въ этой квартирѣ, обставленной очень просто и увѣшанной его произведеніями, охотно собирались его друзья, московскіе любители искусствъ того времени. Тропининъ самъ обыкновенно отворялъ посѣтителямъ входную дверь, всю исписанную именами К. Брюллова, Витали и др. художниковъ и друзей хозяина. По смерти жены (въ 1855 г.) Тропининъ переѣхалъ въ купленный имъ домикъ на Полянку. Здѣсь онъ прожилъ еще два года. Силы его начали замѣтно падать. Онъ тихо грустилъ о прошломъ. Когда скульпторъ Н. А. Рамазановъ, посѣтивъ Тропинина въ его новомъ жилищѣ, похвалилъ уютный и веселый видъ комнатъ, старикъ возразилъ: »Нѣтъ, не говорите этого; вотъ и старуха моя померла, да и дверей то тѣхъ нѣтъ, помните, что были въ домѣ Писаревой«. Тропининъ умеръ въ 1857 г. Еще за три дня до смерти онъ готовилъ холстъ для новаго портрета.



27. ОРЛОВСКІЙ, А. О. Башкиры и Киргизы.

Румянцевскому музею принадлежатъ одиннадцать произведеній Тропинина. Наиболѣе извѣстна и типична среди нихъ »Кружевница« (геліогр. VII). Молодая дѣвушка, сидя передъ рабочимъ столикомъ, плететъ на коклюшкахъ кружева на полотенцѣ, укрѣпленномъ на особо устроенной подушкѣ. Бѣлая косынка, закрывая грудь и плечи кружевницы, скрадываетъ западный фасонъ платья. Дѣлая руками привычныя движенія, она съ любопытствомъ устремила въ сторону радостно-краснорѣчивый взоръ. Вѣроятно, эти сѣрые глаза и миловидныя черты принадлежали кому-нибудь изъ близкихъ художника. Онъ превратилъ портретъ этого лица въ бытовой этюдъ. Попытки въ этомъ родѣ типичны для русскаго искусства первыхъ десятилѣтій 19-го вѣка. И Кипренскій, и Варнекъ, и Тропининъ часто стремятся оживить портретъ мимикой и »околичностями« (аксессуарами), придать ему характеръ этнографическаго или бытового жанра.* Тропинину, принадлежавшему къ крѣпостной средѣ, были въ особенности близки бытовые и народные хорошо ему знакомые типы. Къ числу такихъ работъ Тропинина относятся, какъ показываютъ самыя названія ихъ: въ Музеѣ Александра III-го въ С.-Петербургѣ — Гитаристъ, Дѣвочка съ куклой, Дѣвушка съ горшкомъ цвѣтовъ, Швея; въ Румянцевской галлереѣ — Малороссъ, Пряха, Татарка (размѣръ 11×8 вершк., сним. 21), Мальчикъ со свирѣлью.* Этюды въ этомъ родѣ образуютъ важный новый элементъ въ исторіи начатковъ русскаго жанра. Въ развитіи послѣдняго это слѣдующій шагъ за »Зимой« Боровиковскаго. Реализмъ такихъ изображеній однако отличается еще условнымъ характеромъ. Подобно Варнеку, Тропининъ идеализируетъ натуру. »Кружевница« въ своемъ модномъ платьѣ, съ нѣжной кожей и изящными маленькими ручками, представляетъ скорѣй барышню-крестьянку въ духѣ поэтической »Свѣтланы«, чѣмъ ремесленницу изъ народа. Въ этихъ миловидныхъ типахъ, освѣщенныхъ то легкою улыбкой, то лучистымъ взоромъ, выразилось отношеніе романтиковъ къ маленькимъ простымъ людямъ, полное мягкаго сочувствія, но еще далекое отъ силы сознательной любви и состраданія, характеризующихъ вторую половину вѣка. Однако, несмотря на общій условный характеръ, есть что-то симпатичное въ »Кружевницѣ«, что нѣсколько роднитъ ее съ извѣстными этюдами Греза въ томъ же чувствительно-изысканномъ стилѣ (»Разбитая кружка«, »Молочница« въ Луврѣ). Въ ея лицѣ, въ очертаніяхъ округлой темнорусой головы есть что-то русское, простое. Искренній и чуткій талантъ Тропинина умѣлъ подмѣтить правду и въ оболочкѣ романтизма и не перейти той грани, за которую переступалъ иногда Варнекъ. Простая, порою даже нѣсколько однообразная, техника Тропинина на этотъ разъ изящна и оригинальна. Ученикъ Щукина, Тропининъ часто обнаруживаетъ много вкуса и какъ колористъ. Можетъ быть, преобладаніе лиловато-розовыхъ тоновъ въ »Кружевницѣ« и гладкое письмо съ эмалево-молоч-

* Таковы »Садовникъ«, »Читатели газетъ«, женскія головки съ цвѣтами Кипренскаго, »Мальчикъ со скрипкой« Варнека. Въ собраніи М. П. Фабрициуса (въ Петербургѣ), есть прекрасный этюдъ мальчика, держащаго въ картузѣ пряники, относящійся, какъ кажется, къ тому же времени. Имя художника неизвѣстно (Варнекъ?).

* Рамазановъ упоминаетъ еще »Каменщика«, »Золотошвейку«, въ pendant къ »Кружевницѣ«. »Русскій Вѣстникъ« 1851 г., т. 27.

нымъ отблескомъ отражаетъ отдаленное вліяніе мастерской Щукина, извѣстнаго оригинальностью и красотой своихъ техническихъ пріемовъ (слѣва внизу подпись: »В. Тропининъ — 1823 г.« Размѣръ $16\frac{1}{3} \times 10\frac{1}{3}$ верш.).

Среди произведеній Тропинина въ галлереѣ выдается своимъ оригинальнымъ характеромъ »Мальчикъ со свирѣлью« (сним. 22-й) въ сѣрой свиткѣ и малороссійской рубашкѣ. Поля соломенной шляпы, украшенной васильками, затѣняютъ его большіе красивые глаза. Онъ собирается играть на свирѣли. Поздній вечеръ уже наступилъ, окутывая мглой деревья и холмы. Небо окрашено краснобурыми и сизыми тонами. Загорѣлое лицо мальчика кажется совсѣмъ золотисто-бронзовымъ. Взглядъ его карихъ глазъ имѣетъ что-то мягкое, женственное. Въ лицѣ есть черты сходства съ кружевницей. Такой она могла быть въ дѣтствѣ. Но, повидимому, это не портретъ, а свободная переработка натуры по замыслу художника, который, кажется, хотѣлъ представить мальчика малоросса. Но бытовой элементъ выраженъ здѣсь также чисто внѣшними чертами, въ типичномъ костюмѣ. Главная задача художника была выдержать все изображеніе въ тепломъ тонѣ умирающаго вечера, чтобы передать поэзію идиллически простаго сельскаго быта. Это точно отраженіе въ живописи романтическихъ элегій и идиллій Жуковскаго. Красивый колоритъ напоминаетъ эффектные тона и освѣщеніе въ картинахъ итальянскаго художника-романтика 17-го вѣка, Сальваторе Розы (размѣръ $13\frac{1}{2} \times 10\frac{1}{3}$ верш.).

Среди портретовъ Тропинина въ Румянцевской галлереѣ особенно живымъ кажется портретъ каммергера Александра Николаевича Львова (сынъ Николая Александровича и Маріи Алексѣевны Львовыхъ, род. въ 1784 г., ум. въ 1849 г., сним. 23-й). Онъ былъ племянникомъ поэта Г. Р. Державина, который, будучи бездѣтнымъ, хотѣлъ передать ему свою фамилію. Въ теченіе второй половины своей жизни Львовъ служилъ въ Москвѣ по вѣдомству богоугодныхъ заведеній. Ему принадлежало собраніе картинъ и портретовъ семьи Львовыхъ, большая часть котораго была имъ же составлена. Это собраніе пожертвовано было потомками А. Н. Львова Румянцевскому музею. На портретѣ ему кажется лѣтъ подъ шестьдесятъ, но онъ имѣетъ еще бодрый видъ. Симпатичное лицо, съ доброю улыбкою и близорукимъ взоромъ прищуренныхъ голубоватыхъ глазъ, написано законченно и вылѣплено очень сильно.* Черный архалукъ съ бархатнымъ воротникомъ своими мягкими складками хорошо дополняетъ общее впечатлѣніе простоты и покоя. Подъ нимъ виденъ бархатный застегнутый жилетъ красиваго темно-гранатоваго тона. Коричневый фонъ портрета представляетъ какъ бы сводъ грота. Слѣва на сѣромъ небѣ выдѣляются листья плюща. Въ техническихъ пріемахъ видна увѣренность опытной руки и тонкое чувство художественной мѣры (размѣръ $17\frac{1}{2} \times 14$ верш.).

Очень хорошъ также въ галлереѣ портретъ Тропинина, изображающій мальчика (сним. 24-й). Его лицо спокойно, но сѣрые глаза съ ихъ пытливымъ, умнымъ взоромъ полны жизни. Темно-каштановые волосы изящно обрамляютъ лобъ. Особенно характерны уши, несоразмѣрно большія, какъ часто бываетъ у дѣтей. Широкій мягкій воротникъ рубашки удачно выдѣляетъ голову. Подъ чернымъ камзоломъ виденъ сѣрый жилетъ съ цвѣтнымъ узоромъ. Розовый молочный тонъ лица, кажется еще нѣжнѣе отъ слегка зеленоватыхъ рефлексовъ свѣта. Портретъ написанъ изящными, нѣжными мазками. Въ изображеніи глазъ есть особенность, типичная для Тропинина: ихъ роговая оболочка, какъ и въ портретахъ Щукина, кажется особенно прозрачной, стекловидной и заботливо обведена темною чертою (подпись слѣва внизу: »В. Тропининъ. 1842.« Размѣръ $13\frac{1}{3} \times 10\frac{1}{2}$ верш.).

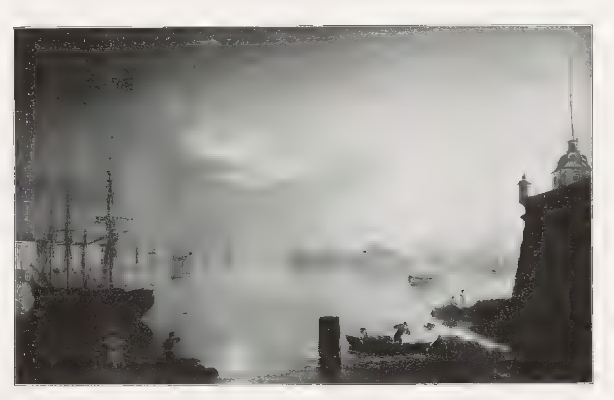


28. ОРЛОВСКІЙ, А. О. Зима.

Превосходенъ по глубинѣ характеристики и собственный портретъ Тропинина (сним. 25-й). Въ Румянцевской галлереѣ находится и оригинальный портретъ (изъ собранія К. Т.

* Тѣмъ не менѣе семья Львова осталась недовольна портретомъ, какъ недостаточно сходнымъ.

Солдатенкова) и его позднѣйшее повтореніе. Несмотря на свѣжесть красокъ, это повтореніе сильно уступаетъ въ отношеніи колорита и характеристики оригинальному портрету. Художникъ изобразилъ себя стоящимъ у открытаго окна мастерской. Въ рукахъ его кисти, палитра и муштабель. Онъ приготовился писать и смотритъ на натуру взоромъ, полнымъ мысли, привычнымъ къ наблюденію. Онъ одѣтъ во все коричневое, начиная отъ рабочаго халата и до темнаго, почти чернаго, жилета. Съ цвѣтомъ одежды и бурыми тѣнями на лицѣ гармонируютъ бурые и сизые тона московскаго неба, предвѣщающаго близость вечера. Надъ самымъ подоконникомъ выдвигается темная черепичная кровля какого-то строенія, а вдали видны башни и кресты Кремля. Тропининъ, очевидно, находится въ своей квартирѣ на Лѣнивкѣ, близъ Каменнаго моста. Наружностью онъ нѣсколько напоминаетъ И. А. Крылова. Въ глазахъ виденъ умъ, согрѣтый выраженіемъ доброты и теплаго сочувствія. По всему лицу разлита



29. ВОРОБЬЕВЪ, М. Н. Лѣтняя ночь въ Петербургѣ.

ясность крѣпкаго уравновѣшеннаго духа, пережившаго тяжесть испытаній (Подпись: »В. Тропининъ. 1846.« Размѣръ $23\frac{2}{3} \times 18\frac{2}{3}$ верш.).

Какъ развивались въ связи съ романтизмомъ, отзывчивымъ и впечатлительнымъ, начатки реализма въ русскомъ искусствѣ первой четверти 19-го вѣка, показываетъ творчество всѣмъ извѣстнаго въ ту эпоху Орловскаго. По происхожденію полякъ, Александръ Осиповичъ Орловскій (1777—1832 г.), еще ребенкомъ проявилъ свою богатую фантазію и даровитость въ многочисленныхъ рисункахъ, которые безъ устали чертилъ онъ на выбѣленныхъ стѣнахъ постоялаго двора, принадлежавшаго его отцу. Эти опыты привлекли вниманіе проѣзжей аристократки, и она оказала покровительство ихъ автору. Орловскій очутился въ Варшавѣ въ мастерской художника Норблена. Послѣдователь школы Ватто, Норбленъ, не чуждый въ своемъ творчествѣ и впечатлѣній реализма, не стѣснялъ самобытнаго таланта своего ученика. При томъ же всей натурѣ Орловскаго были чужды обычныя нормы и оковы. Не академическій музей, а сама жизнь вдохновляетъ Орловскаго. Въ жизни ему нравится все то, что соткано изъ нервовъ, пылкаго, неудержимаго движенія, все, что романтически красиво и свободно въ своей удали. Отъ безличія культурныхъ нравовъ его тянуло къ рѣзкимъ и оригинальнымъ чертамъ быта сельскаго, кочевниковъ, киргизовъ и калмыковъ, или жителей Востока Персовъ. Буржуазное довольство съ его надутой важностью вызываетъ въ немъ порой легкую усмѣшку юмора, и бойкія линіи его рисунка приближаются тогда къ крайностямъ каррикатуры. Отличаясь атлетической силой и сложеніемъ, Орловскій непосѣдливъ по натурѣ. Онъ не разъ бѣжитъ изъ мастерской, привязаннаго къ нему искренно Норблена, чтобы слиться съ жизненнымъ круговоротомъ и коснуться даже его »дна«. То въ патріотическомъ порывѣ онъ бросаетъ кисть для тревогъ военной жизни, то, увлеченный любовью, вступаетъ въ труппу странствующихъ клоуновъ и фокусниковъ, то безпечно бражничаетъ съ темными бродягами, то каррикатурами и шутками развлекаетъ знатное общество, получая по дукату въ день отъ вельможнаго патрона. По приглашенію торговца картинами, онъ въ 1802 году переѣзжаетъ въ Петербургъ, гдѣ и остается до смерти. И здѣсь, какъ и въ Варшавѣ, шутникъ и весельчакъ Орловскій съ его бойкими рисунками находитъ себѣ скоро цѣнителей среди знати. Вел. Кн. Константинъ Павловичъ оказываетъ покровительство Орловскому. Онъ поселяется въ Мраморномъ дворцѣ. Его работы входятъ въ моду, становятся извѣстны за границей и особенно нравятся въ Англіи. Орловскій получаетъ званіе академика и придворнаго художника. Онъ рисуетъ постоянно, много, безъ конца, чѣмъ угодно: карандашомъ, перомъ, пастелью, мѣломъ, тушью, красками и просто пятерней на доскѣ стола, и все это легко, живо, выразительно, ловко и со вкусомъ. Живое воплощеніе причудливой, несдержанной и беззаботной богемы, артистъ съ чертами фокусника, Орловскій дома наряжался то черкесомъ, то персомъ, то грузиномъ и окружилъ себя собраніемъ антикварныхъ рѣдкостей. Онъ обольщенъ своимъ успѣхомъ, мало образованъ, любитъ развлекаться кутежами и къ старости виномъ поднимаетъ свои творческія

силы. Извѣстности Орловскаго содѣйствовали выпуски его прекрасныхъ литографій*. Въ особенности выдѣляются своимъ изяществомъ, романтическимъ одушевленіемъ и какимъ то благородствомъ линій его изображенія воиновъ въ рыцарскомъ вооруженіи и джигитовъ Персіи, Кавказа и степей. Къ этой группѣ можно отнести его картину** въ Румянцевскомъ музеѣ »Воины на бивуакѣ« (рис. 26). Четверо ландскнехтовъ расположились бивуакомъ у входа въ гротъ. Судя по выраженію лицъ и жестовъ, они держатъ военный совѣтъ. Пейзажъ угрюмый съ сѣрыми холмами и арками акведука вдали. Отъ картины вѣетъ романтизмомъ стародавнихъ временъ, напряженностью и тайной рискованнаго дѣла. Во всемъ характерѣ произведенія чувствуется увлеченіе художника стилемъ Вувермана и Сальваторе Роза. Орловскимъ исполнено и множество рисунковъ въ этнографическомъ родѣ изъ быта казаковъ, киргизовъ, калмыковъ, персовъ***. И здѣсь всадникъ съ его конемъ, тема вѣчно близкая романтикамъ, болѣе всего по душѣ Орловскому, но въ этихъ этнографическихъ изображеніяхъ впередъ выступаютъ уже новыя черты: простота, непосредственность и реализмъ, которымъ въ историческомъ развитіи искусства принадлежало будущее. Человѣкъ, его одежда, лошадь и пейзажъ переданы и правдиво, и умѣло, художественно, безъ прикрасъ. Эти качества въ особенности отличаютъ акварель Орловскаго »Башкиры и Киргизы« въ Румянцевской галлереѣ† (размѣръ 9×6 в. Подпись: A. Orlowski 1820. Рис. 27). Имя Орловскаго извѣстно и въ исторіи русскаго жанра. Русская жизнь была, безъ сомнѣнія, ему ближе и понятнѣй, чѣмъ пріѣзжавшимъ въ Россію въ 18-омъ и въ нач. 19-го в. иностраннымъ иллюстраторамъ, изобразившимъ въ многочисленныхъ рисункахъ и изданіяхъ сцены быта и этнографическіе типы Россіи*. Но художникъ не достаточно интеллигентный, онъ не въ состояніи внести новые мотивы въ эту область и повторяетъ въ сущности иностранные шаблоны, иные изъ которыхъ восходятъ еще къ изданнымъ въ 17-мъ вѣкѣ рисункамъ въ описаніи путешествія Олеарія въ Московію. Подобно чужестраннымъ иллюстраторамъ онъ рисуетъ русскую пляску и качели, подгулявшихъ крестьянъ передъ кабакомъ, туши мороженаго мяса на рынкѣ, типы городскихъ разносчиковъ**. Лошадь въ различныхъ оттѣнкахъ ея породы занимаетъ видное мѣсто и въ этомъ ряду изображеній. Несущіяся вскачь курьерскія тройки, извощичьи дрожки, кибитки въ снѣжной степи, рысистые бѣга — вотъ любимыя темы Орловскаго. Какъ и его предшественники-иностранцы, онъ довольствуется въ этихъ сценахъ быта двумя тремя установленными издавна типами, »пейзанъ«, большей частью съ наивными, придурковатыми чертами для выраженія народно-русскаго духа. Но за то композиціи Орловскаго сложнѣй, большаго размѣра, подробности и общій духъ русскихъ бытовыхъ сценъ поняты вѣрнѣе, свѣтотѣнь и обстановка — все болѣе художественно и реально. Орловскій уже не посторонній наблюдатель, а представитель родственнаго племени, слившійся съ русской жизнью. Въ одномъ изъ такихъ рисунковъ Орловскаго въ Румянцевской галлереѣ представленъ видъ русскаго села зимой на проѣзжей дорогѣ (акварель »Зима«***, рис. 28). Длинный обозъ, хвостъ котораго виднѣется вдали на косогорѣ, встрѣчныя кибитки, запряженныя тройками, нависшія кровли избъ, елки и сосны на песчаномъ скатѣ, обнажившемся отъ снѣга, полоски розовой зари, пробившейся изъ-за тяжелыхъ зимнихъ тучъ, — всѣ эти типичныя черты связаны въ одну картину, въ которой есть что-то эпически широкое, движеніе и характеръ. Но въ



30. ЩЕДРИНЪ, С. Ѳ. Терр[illegible]

* Литографія (печатаніе съ рисунка, исполненнаго на камнѣ) была только что изобрѣтена тогда

** Одна изъ немногихъ картинъ Орловскаго масляными красками. Размѣръ 16×12 в. Слѣва въ углу монограмма А. О. и годъ 1809.

*** Къ сочиненію Drouville'я »Voyage en Perse«

† Всего галлереѣ принадлежатъ 18 работъ Орловскаго; среди нихъ есть акварели съ сильной примѣсью гоаши и рисунки цвѣтными карандашами

* Изъ нихъ особенно извѣстны Дальстейнъ, Лепрэнсъ, Аткинсонъ, Гейслеръ, [illegible], [illegible]

** Изображенія разносчиковъ, извѣстныя подъ именемъ »Криковъ Петербурга«, часто издавались въ 18-мъ и въ нач. 19-го вѣка

*** Размѣръ 13½×10 верш. Подпись A. Orlowski 1825. Парный рисунокъ съ »Зимой« представляетъ акварель Орловскаго »Лѣто«, также въ Румянцевской галлереѣ.

общемъ все изображенiе условно и скорѣе представляетъ идеальную и нѣсколько шаблонную программу русскаго зимняго вида, чѣмъ отраженiе свѣжихъ впечатлѣнiй самого художника. Вообще бытовые рисунки Орловскаго выдаютъ въ немъ всетаки романтика, поверхностно судившаго о русскомъ народномъ характерѣ въ духѣ наивнаго нацiонализма эпохи, то кичащагося русской удалью и ширью, то смѣющагося добродушно надъ убожествомъ и простотою »мужичка«. Но кромѣ романтическихъ склонностей натуры, въ творчествѣ Орловскаго отразились и влiянiя иного рода. Какъ художникъ, онъ развивался подъ покровительствомъ аристократiи, которой онъ особенно полюбился. Модные вкусы аристократической среды 20-хъ и 30-хъ годовъ въ Россiи: милитаризмъ, склонность къ эпической идеализацiи русской жизни, барски снисходительное отношенiе къ забавнымъ народнымъ сценамъ и типамъ, поэтическiя грезы о свободѣ вольной кочевой жизни, о причудливо красивомъ изнѣженномъ Востокѣ, — всѣ эти черты нашли въ Орловскомъ даровитаго и часто поэтическаго выразителя. Но свой временный условный характеръ эти вкусы сообщили и творчеству служившаго имъ художника. Тѣмъ не менѣе заслуги Орловскаго въ исторiи русскаго искусства несомнѣнны. Его произведенiя завершаютъ потокъ иностранныхъ иллюстрацiй русскаго быта, не прекращавшiйся съ 17-го до начала 19-го вѣка. Въ талантливой, живой, порою романтически красивой переработкѣ Орловскаго эти условныя изображенiя »иностраннаго« перiода русскаго жанра входятъ какъ часть въ органическое цѣлое русскаго искусства и понемногу прiучаютъ общество интересоваться сценами и типами реальной и родной обстановки и среды. Онъ первый притомъ создаетъ не бѣглые наброски, а художественные образцы сложныхъ, хорошо распредѣленныхъ бытовыхъ композицiй, съ массою движенiя, красивой свѣтотѣнью, реальныхъ и правдивыхъ въ подробностяхъ. Такимъ образомъ, Орловскiй подготовилъ почву для зарожденiя истинно художественной бытовой живописи въ Россiи.

Романтическiя вѣянiя первой трети 19-го вѣка отразились и въ исторiи русскаго пейзажа. Сухiе перспективные виды городовъ превращаются теперь въ поэтичныя картины, озаренныя эффектами солнечныхъ восходовъ и закатовъ и мягкаго луннаго блеска. Таковы произведенiя живописца перспективныхъ и архитектурныхъ видовъ профессора Максима Никифоровича Воробьева (1787–1855 г.). Продолжая направленiе Ѳ. Я. Алексѣева, Воробьевъ все болѣе смягчаетъ сухость перспективныхъ видовъ художественнымъ элементомъ, живостью стаффажа, красотою композицiи и освѣщенiя. Совершивъ по порученiю правительства путешествiе въ Палестину, Воробьевъ не довольствуется только исполненiемъ заказанныхъ ему архитектурныхъ видовъ Храма Воскресенiя въ Iерусалимѣ. Живописная столица Турцiи и городъ Смирна, острова Архипелага и виды вымершей пустынной Палестины съ горною грядой у горизонта, съ пылающимъ въ воздушной мглѣ и пыли дискомъ солнца, даютъ ему темы для этюдовъ. Картина Воробьева »Лѣтняя ночь въ Петербургѣ« (рис. 29) въ Румянцевской галлереѣ — одно изъ лучшихъ его произведенiй. Художникъ представилъ видъ Невы съ Троицкаго моста, хорошо знакомый и дорогой сердцу петербуржца. Слѣва стройный рядъ дворцовъ смотрится въ почти недвижныя дремлющiя воды, справа темной массой выдвигается впередъ бастiонъ »Петропавловской«, вдали виденъ Васильевскiй островъ, маяки и колоннада Биржи. Холодный свѣтъ луны, отражаясь матовыми бликами въ волнахъ, споритъ съ блѣднорозовой зарей, не угасающей надъ островомъ. Прозрачный бѣлый сумракъ лѣтней Петербургской ночи и типичные сѣро-лиловатые и розоватые тона массъ воды, дворцовъ и воздуха удачно подмѣчены художникомъ. (Размѣръ $29 \times 18^1/_2$ в. Подпись: М. Воробьевъ 1839).

Сообщивъ русскому пейзажу больше поэтической красоты и разнообразiя формъ, М. Н. Воробьевъ, какъ учитель большинства русскихъ пейзажистовъ первой половины 19-го вѣка, передалъ имъ вмѣстѣ съ богатствомъ своихъ знанiй и опыта



31. ЩЕДРИНЪ, С. Ѳ. Сорренто.

и одну типичную особенность, которая роднитъ ихъ творчество съ старымъ перспективнымъ направленіемъ. Художники первой половины 19-го вѣка такъ же, какъ и ихъ предшественники въ 18-омъ столѣтіи, еще далеки отъ свободнаго творчества въ области пейзажа, и въ природѣ ищутъ лишь обширныхъ панорамъ и красивыхъ видовъ, въ которыхъ сочетаніе массъ и линій иногда напоминаетъ эффекты театральныхъ декорацій. Они внимательно копируютъ такіе виды, ограничивая творческій моментъ лишь выборомъ извѣстной точки зрѣнія, рѣдко нѣкоторымъ оттѣнкомъ субъективности. При этомъ виды городовъ постепенно уступаютъ мѣсто видамъ безыскусственной природы, прелести которой становятся все болѣе доступны романтически настроеннымъ сердцамъ. При господствѣ такихъ взглядовъ на задачи пейзажиста, красивую декоративную природу юга, естественно, предпочитали одно-

внимательное изученіе ея есть главная задача пейзажиста. Щедринъ съ страстнымъ неустаннымъ прилежаніемъ до самой смерти работалъ въ этомъ направленіи, стремясь отдѣлаться отъ условной черноты и рыжеватыхъ красокъ пейзажной живописи того времени. Эта задача давалась Щедрину не легко. На всѣхъ его работахъ лежитъ печать какой-то сдержанности. По новому пути онъ двигается осторожно, стѣсненный еще старыми оковами. Его краски иногда могли бы быть сильнѣй и ярче, но за то въ нихъ есть особенная свѣжесть, правда непосредственнаго впечатлѣнія, отчего картины Щедрина рѣзко выдѣляются среди однообразно бурыхъ пейзажей той эпохи. Но несмотря на постоянное стремленіе къ правдѣ, значеніе Щедрина не въ большей реальности его произведеній, а скорѣе въ той особой субъективности, которою они проникнуты. Щедринъ былъ человѣкъ съ нѣжной,



32. ЛЕБЕДЕВЪ, М. И. Видъ въ окрестностяхъ Альбано

образію унылаго родного сѣвера. Италія, въ которую стремились всѣ художники для довершенія своего образованія, становится обѣтованною страной и для русскихъ пейзажистовъ первой трети 19-го вѣка. Видами Италіи составилъ себѣ славу и самый талантливый изъ нихъ, Сильвестръ Өедосѣевичъ Щедринъ, младшій современникъ М. Н. Воробьева. Сынъ ректора Академіи Художествъ, скульптора Щедрина, Сильвестръ Щедринъ (1791 1830 г.) учился въ Академіи Художествъ у профессора пейзажа и батальной живописи М. М. Иванова. Одинъ изъ лучшихъ русскихъ художниковъ 18-го вѣка, М. Ивановъ, самъ учившійся когда то въ Парижѣ, былъ даровитымъ и живымъ преподавателемъ. Онъ очень полюбилъ Щедрина за его благородный, тихій нравъ и выдающееся прилежаніе. Вмѣстѣ съ своимъ дядей, извѣстнымъ пейзажистомъ Семеномъ Щедринымъ, изобразителемъ загородныхъ парковъ и дворцовъ, Сильвестръ Щедринъ писалъ этюды на островахъ и въ окрестностяхъ Петербурга и рано усвоилъ себѣ взглядъ, что безусловное подражаніе природѣ и

тонкой и впечатлительной натурой. Стоитъ прочесть его письма къ роднымъ изъ Италіи, чтобы убѣдиться, какъ легко онъ могъ запечатлѣть всѣ типичныя черты новаго явленія, описать его живо, ярко и художественно, порою съ бойкимъ милымъ юморомъ, свойственнымъ его живому, интеллигентному уму*. Въ пейзажахъ Щедрина нѣтъ лирическихъ опре-

* Въ первомъ письмѣ изъ Рима Щедринъ изображаетъ напримѣръ, какъ проходитъ день его ближайшихъ сосѣдей по улицѣ: »Итальянка, вставши по утру, выходитъ на улицу передъ домомъ работать, вокругъ нея становятся пять и болѣе женщинъ и сложа руки, разговариваютъ . . . Мужчины идутъ на работы, но большая часть изъ нихъ толкается на площадяхъ и улицахъ. Часовъ въ десять начинаются возгласы и крики, тутъ церковный сборщикъ проситъ денегъ для Мадонны, св. Франциска и на души, находящіяся въ чистилищѣ, тамъ жиды предлагаютъ продажу стараго платья, здѣсь слѣпой нищій, поющій передъ окнами псалмы . . . Вечеромъ каждая женщина сидитъ у своихъ дверей. И всѣ онѣ разговариваютъ во все горло. Подъ нами живетъ одна женщина, великая охотница браниться . . . При возрастающихъ крикахъ и шумѣ, всѣ живущіе въ улицѣ высовываются изъ оконцевъ . . . дѣлятся на партіи, брань становится общей, каждая старается отпустить bon mot для забавы зрителей, и уязвить свою противницу, послѣ чего шумъ начинаетъ переходить съ одного конца улицы на другой; все же оканчивается пожеланіями другъ другу доброй ночи. Felice notte . . . кричитъ каждая, — и одно окно за другимъ, одна дверь за другой, затворяются.« Худож. Сборникъ подъ редакціей гр. А. С. Уварова 1866 г., стр. 180.

дѣленныхъ настроеній, но за то есть что-то гармоническое, умѣряющее яркую крикливость юга благородной поэтичной мягкостью, въ которой точно отражается душа автора. Картины Щедрина это точные этюды мѣстности, часто и законченные по натурѣ, но они передаютъ природу не безлично, а въ наиболѣе характерныхъ чертахъ ея. Въ 1818 г. Щедринъ пенсіонеромъ Академіи Художествъ прибылъ въ Италію, и югъ, ясный, жизнерадостный, плѣнилъ его. Чуткою душой уловилъ онъ то, что въ немъ типично: его сіяющія краски, перелесть голубыхъ заливовъ, золотистыхъ скалъ, пыльныхъ маслинъ, горныхъ водопадовъ, развалинъ вѣчно-юной древности, амфитеатра зданій надъ заливомъ и купола Петра, возносящагося надъ лачугами набережной Тибра. Итальянскіе виды Щедрина создали ему извѣстность. Онъ получалъ заказы болѣзни, мѣшавшей ему двинуться въ обратный путь. Щедринъ особенно любилъ Неаполь и его окрестности. Въ Неаполѣ онъ жилъ одно время вмѣстѣ съ дружественно относившимся къ нему поэтомъ К. Н. Батюшковымъ. Есть что-то художественно родственное въ этихъ двухъ натурахъ, изобразившихъ югъ такъ ясно и красиво. И Щедринъ, подобно Батюшкову, уловилъ въ нѣкоторыхъ своихъ картинахъ тайну того вѣчно юнаго, жизнерадостно безпечнаго романтизма, которымъ дышатъ краски юга и настроенія южанъ. На берегахъ Неаполитанскаго залива, среди чудныхъ красотъ его природы, раскрывается и крѣпнетъ талантъ Щедрина. Онъ часто ѣздитъ на этюды въ прибрежныя мѣстечки, Сорренто, Кастелламаре, Амальфи. Отличаясь большою добротой и ограничивая свои собственныя нужды лишь необходимымъ, Щедринъ зна-



33. ЛЕБЕДЕВЪ, М. И. Видъ въ окрестностяхъ Альбано.

отъ членовъ Императорской фамиліи, русскихъ аристократовъ и богатыхъ иностранцевъ, считавшихъ долгомъ во время пребыванія въ Италіи пріобрѣсть пейзажъ кисти Щедрина. Нѣкоторыя изъ своихъ произведеній Щедринъ повторялъ много разъ; случалось такъ, что въ его мастерской ждали окончанія до 40 картинъ. Незамѣтно протекли шесть лѣтъ пенсіонерства, но Щедринъ еще не собирался возвращаться на родину. Трудно ему было разстаться съ любимою Италіей. Онъ чувствовалъ, что только здѣсь, на благодатномъ югѣ, онъ можетъ созрѣвать и развиваться, какъ художникъ, и сѣрый туманный Петербургъ казался Щедрину чуждымъ, страшнымъ мѣстомъ, гдѣ суждено увянуть его таланту*. Сначала онъ остался, чтобы закончить множество заказанныхъ ему картинъ, позднѣй вслѣдствіе тяжелой продолжительной чительную часть своего заработка отдавалъ своимъ друзьямъ, неимущимъ и нуждающимся жителямъ этихъ мѣстечекъ. Въ Италіи Щедринъ нашелъ вторую родину, но здѣсь же ждала его и ранняя могила. На седьмомъ году пребыванія въ Италіи его здоровье сильно пошатнулось. Съ тѣхъ поръ у него часто стало появляться сильное разлитіе желчи. Несмотря на заботы друзей и поѣздки для лѣченія въ Швейцарію и къ минеральнымъ водамъ близъ Неаполя, силы его падали съ каждымъ годомъ, пока невѣжество врача, которому довѣрился Щедринъ, не ускорило развязки. Онъ умеръ въ Сорренто въ 1830 г. на 29-мъ году жизни. Любовью за любовь отвѣтила Италія Щедрину. Caro Silvestro, какъ звали Щедрина рыбаки Сорренто, былъ погребенъ въ этомъ городѣ, въ церкви іезуитовъ, какъ общій другъ и любимецъ мѣстныхъ жителей, помнившихъ его благодѣянія. Позднѣе въ той же церкви былъ поставленъ памятникъ, вылитый изъ бронзы по проекту скульптора Гальберга, друга Щедрина. На немъ изображенъ рельефомъ юный художникъ, сидящій передъ мольбертомъ;

* »Теперь«, пишетъ Щедринъ, »лучшее время моей жизни, я нахожусь между лучшими художниками всѣхъ націй . . . а что бы я былъ въ Петербургѣ? Рисовальный учитель . . . таскался бы изъ дому въ домъ остался бы навсегда въ одномъ положеніи, на одной точкѣ, нимало не подвигаясь впередъ . . . .« Худ. Сборн. 1866 г., стр. 181.

голова безсильно опущена на грудь, и кисть выпадаетъ изъ безжизненной руки . . . Vedi Napoli e poi mori; — Щедринъ остался вѣренъ Италіи и въ исполненіи этого завѣта.

Въ Румянцевской галерeѣ находится семь произведеній Щедрина, среди нихъ и одна изъ его лучшихъ картинъ »Видъ на замокъ св. Ангела въ Римѣ«* (геліогр. VIII). Здѣсь на небольшомъ пространствѣ, на берегахъ Тибра столкнулись древность и средневѣковье съ современной жизнью, — слѣва грязные дома и лодки рыбаковъ, справа темная громада Адріановой гробницы, превращенной въ крѣпость св. Ангела, грозную твердыню и мѣсто заключенія для папскихъ враговъ; за мостомъ вдали виденъ Ватиканъ и храмъ Петра, геніальное созданіе Браманте и Микель Анджело. Здѣсь когда-то билось сердце человѣческой исторіи, и только древній форумъ можетъ спорить съ этимъ видомъ въ силѣ и значительности впечатлѣнія. Сочетаніе голубовато-сѣрыхъ далей воздуха и воды съ удалось передать художнику, хотя и не съ той силой, которая доступна современной живописи. За то въ другомъ произведеніи (рис. 31), изображающемъ »Сорренто«* Щедринъ достигнулъ въ передачѣ свѣта результатовъ, удивительныхъ для того времени. Тишина и ясность утра царятъ надъ заливомъ, туманъ еще не отдѣлился отъ дальнихъ горъ, мягкій и прозрачный свѣтъ разлитъ повсюду. Надъ отвѣсною скалой лѣпятся домики Сорренто. Голубыя воды тихо движутся и искрятся отъ ряби; зеленые зигзаги отраженій дрожатъ подъ камнями. Настроеніе типично для южнаго пейзажа; оно исполнено той чистой и радостной поэзіи, которая присуща внѣшней, но неувядающей красѣ природы. Широкіе, свободные мазки кисти красиво и легко и какъ то непосредственно передаютъ впечатлѣнія художника. Понятно, почему Щедринъ любилъ Италію. Ея яркій свѣтъ и чистыя краски помогли ему освободиться отъ заученныхъ рецептовъ, выработать



34. ЧЕРНЕЦОВЪ, Н. Г. Видъ на Волгѣ въ Казанской губерніи

мягкимъ шоколаднымъ цвѣтомъ домовъ на берегу отличается богатствомъ оттѣнковъ, мирящихся въ спокойной ласкающей гармоніи. Щедринъ превосходно исполнялъ въ своихъ пейзажахъ фигуры; группы, стоящія у лодокъ, полны такой художественной непосредственной правды, такъ ловко написаны и нарисованы, что могутъ спорить съ фигурами въ голландскихъ пейзажахъ 17-го вѣка. Только чуткій, горячо любящій Италію, Щедринъ могъ такъ тонко уловить типичныя черты ея народа. Чудно передалъ художникъ въ картинѣ »Терраса«** въ Румянцевской галлереѣ (рис. 30) этихъ лаццарони, спасающихся отъ жары и дремлющихъ въ тѣнистомъ переходѣ подъ густымъ навѣсомъ изъ листьевъ винограда. Знойною истомой дышитъ темносинее зеркало залива и скалистая гряда, полукругомъ обступившая его, и сіяющее свѣтомъ безоблачное небо. Даже этотъ солнечный свѣтъ, его южный характеръ свѣжій взглядъ на природу и способность сливаться съ ея духомъ. Благодаря этимъ чертамъ Щедринъ сдѣлался первымъ пейзажистомъ-поэтомъ среди русскихъ художниковъ. Его картины красивы своей внутренней поэзіей. Эта особенность сближаетъ Щедрина съ лучшими изъ русскихъ пейзажистовъ второй половины 19-го вѣка и рѣзко отличаетъ его отъ современниковъ съ ихъ стремленіемъ осуществить лишь внѣшнія правила романтической эстетики или точно и безлично скопировать природу.

По дорогѣ Сильвестра Щедрина, въ стремленіи къ свѣжести тоновъ, къ передачѣ свѣта, пошелъ и Михаилъ Ивановичъ Лебедевъ (1812—1837 г.), самый даровитый ученикъ М. Н. Воробьева. Силой колоритныхъ и въ особенности свѣтовыхъ пятенъ онъ даже превосходитъ Щедрина. Но дарованіе Лебедева отличается скорѣе внѣшнимъ характеромъ. Картины, написанныя имъ въ Италіи, исполнены съ большимъ техническомъ талантомъ, законченно, но сочнымъ и свобод-

* Размѣръ 14¹/₈×9¹/₂ в. Подпись: Sil Schedrin 1824. Щедринъ 8 разъ повторялъ съ незначительными измѣненіями этотъ видъ для своихъ заказчиковъ. Одно изъ этихъ повтореній для А. Н. Львова находится также въ Румянцевской галлереѣ.

** Размѣръ 9¹/₂×14¹/₂ в.

* Размѣръ 16×10¹/₂ в. С рава слабые слѣды подписи и годъ 1822-ой.

нымъ живописнымъ пріемомъ, въ которомъ какъ бы отражается свобода искусства, воспроизводящаго лишь общее и характерное впечатлѣніе отъ природы. Пейзажи Лебедева нѣсколько однообразны. Тѣнистая тропинка на краю холма подъ сводомъ пышно разросшихся деревьевъ, красивый контуръ листвы на фонѣ свѣтлаго неба, синѣющій вдали сосѣдній холмъ и пятна солнечнаго свѣта на дорогѣ — таковъ его любимый мотивъ, въ которомъ есть что то интимное, какъ въ нѣкоторыхъ пейзажахъ Рейсдаля. Въ особенности хороши красивые и даже поэтичные по настроенію рисунки Лебедева и картины послѣдняго года его жизни, въ которыхъ чувствуется настоящій свѣтъ и стремленіе къ той высшей красотѣ моей послѣдней картинѣ Вы не увидѣли бы больше той дѣтской кисти, множества налѣпленыхъ красокъ, эффекта. Все это гораздо проще« (Худож. Газ. 1836 г., № 4, стр. 64). Лебедевъ считался выдающимся, многообѣщающимъ талантомъ, но преждевременная смерть застигла и его въ расцвѣтѣ юныхъ силъ въ Италіи. Лебедевъ погибъ отъ холеры на 25 году жизни, не успѣвъ вполнѣ осуществитъ тѣ новыя стремленія къ простотѣ и правдѣ, которыя уже казались ему высшей цѣлью искусства. Румянцевской галлереѣ принадлежатъ три картины Лебедева. Изъ нихъ два парныхъ по размѣрамъ (9 × 7 в.) вида »Въ окрестностяхъ Альбано« (рис. 32 и 33) могутъ дать понятіе о лучшихъ и типичныхъ сторонахъ его творчества.



35. ЕГОРОВЪ, А. Е. Положеніе во гробъ.

композиціи и колорита, которая рождается въ искусствѣ изъ слiянія простоты съ правдой (таковы его картины въ галлереѣ Третьяковыхъ »Бѣлая стѣна«, »Въ паркѣ Гиджи«). Но въ большинствѣ его произведеній еще преобладетъ красота шаблонной и нѣсколько условной композиціи иногда даже во вредъ внутренней поэзіи мотива. Этотъ внѣшній театральный романтизмъ пейзажей Лебедева, въ соединеніи съ красотою его техники, нравился современникамъ и былъ имъ, можетъ быть, доступнѣе, чѣмъ непосредственность и поэтическая тонкость Щедрина. Но самъ художникъ въ послѣдніе годы своей жизни считалъ эту изысканную внѣшнюю красоту недостаткомъ. »Мало по малу начинаю сбрасывать всѣ предразсудки«, писалъ онъ В. И. Григоровичу въ 1836 г., »Натура мнѣ открываетъ глаза; — я начинаю дѣлаться совершеннымъ рабомъ ея; или лучше сказать, влюбленъ въ Природу. Въ

Но если чуткій къ красотѣ и даровитый Лебедевъ съ трудомъ освобождался отъ условныхъ романтическихъ вліяній, то они слабѣе отразились въ произведеніяхъ двухъ другихъ менѣе талантливыхъ учениковъ Воробьева, братьевъ Григорія и Никанора Григорьевичей Чернецовыхъ, которые почти не отличались другъ отъ друга какъ художники и часто работали совмѣстно на одной картинѣ. По примѣру своего учителя Воробьева, Чернецовы много путешествовали. Братья вмѣстѣ посѣтили Остзейскій край, Поволожье, Кавказъ и Крымъ, Италію, Египетъ, Палестину, Турцію, возвращаясь всякій разъ съ множествомъ рисунковъ и этюдовъ, которые они потомъ повторяли добросовѣстно въ своихъ картинахъ или издавали въ видѣ литографій. Замѣчательно для того времени ихъ путешествіе по Волгѣ въ 1838 г. Братья проѣхали всю Волгу, отъ Рыбинска до низовьевъ, и изобразили оба берега рѣки

въ непрерывной панорамѣ, длиною въ нѣсколько саженъ. Можетъ быть, эта страсть къ путешествіямъ, къ изображенію калейдоскопа смѣняющихъ другъ друга видовъ, также объясняется стремленіемъ романтической эпохи къ неизвѣданнымъ свѣжимъ впечатлѣніямъ, въ связи съ чѣмъ возникаетъ интересъ къ изученію новыхъ мѣстъ и странъ, развиваются успѣхи этнографіи и ознакомленія съ народной жизнью и творчествомъ. Но романтизмъ не оставилъ болѣе глубокихъ слѣдовъ въ произведеніяхъ Чернецовыхъ. Въ ихъ картинахъ нѣтъ ни красоты укромныхъ уголковъ Лебедева, ни поэзіи пейзажей Щедрина. Вѣрные ученики Воробьева, Чернецовы добросовѣстно списываютъ виды, которые встрѣчаются имъ на пути, но имъ недостаетъ воодушевленія и таланта ихъ учителя. Ихъ картины передаютъ природу точно, но безлично, безъ всякаго оттѣнка субъективности. Это часто виды, носящіе характеръ обширныхъ панорамъ, съ гладью уходящей рѣки и далеко видною нагорной или луговою стороною, на которой тамъ и сямъ разсѣяны лѣса, города и села. Къ этому же типу можно отнести и картину Никанора Чернецова (1804–1879 г.) »Видъ на Волгѣ въ Казанской губерніи« въ Румянцевской галлереѣ (рис. 34)*. Это очень вѣрный портретъ этой рѣки, красивый по тѣнямъ и линіямъ, но въ общемъ вся картина, написанная въ нѣсколько сухихъ и холодныхъ тонахъ, производитъ впечатлѣніе скорѣй немного скучной ремесленной работы, чѣмъ произведенія искусства; за то каждая мелкая подробность отдѣлана съ любовью, добросовѣстно. Чернецовы какъ бы изучаютъ и описываютъ самую наружность природы, но ея души они не видятъ за своей кропотливою работой. Такъ въ косвенной связи съ стремленіями романтизма расширяется не только кругъ сюжетовъ, привлекающихъ вниманіе художниковъ, но и зарождаются начатки собственно реальнаго направленія въ русскомъ искусствѣ. Необходимо было трудолюбіе и сухая точность Чернецовыхъ, чтобы изучить внѣшнія черты русской природы, которой до сихъ поръ пренебрегали лучшіе русскіе художники, увлекаясь красотой Италіи. Главная заслуга Чернецовыхъ въ томъ и заключалась, что ихъ живописно и широко разметавшіеся виды пріучали общество любоваться отраженіемъ въ искусствѣ реальныхъ, всѣмъ понятныхъ впечатлѣній отъ красотъ родной природы.



36. ШЕБУѢВЪ, В. К. Тайная Вечеря

Между тѣмъ какъ романтизмъ увлекалъ русское искусство къ сближенію съ природой, съ ея свѣжей красотой и правдой, въ Академіи Художествъ, оффиціальной школѣ русскаго искусства царило эклектическое направленіе. Не простота и непосредственность живой природы, а классическій стиль и возвышенное содержаніе произведеній античныхъ и художниковъ XVI и XVII вѣка составляли эстетическій идеалъ профессоровъ Академіи. Это направленіе, получившее начало еще вмѣстѣ съ основаніемъ Академіи подъ вліяніемъ учителей иностранцевъ, продолжало и теперь связывать русское искусство съ европейскимъ въ стремленіи подражать великимъ образцамъ прошлаго и отворачиваться отъ дѣйствительности, хотя сознаніе духовной самобытности уже зародилось въ русскомъ обществѣ 19-го вѣка и реальная жизнь съ ея запросами уже стучалась въ двери Академіи. Только это эклектическое творчество по программѣ, плодъ ума а не сердца, считалось настоящимъ искусствомъ, задачей, единственно достойной серіознаго художника. Наряду съ »историческимъ« родомъ Академія лишь снисходительно терпѣла всѣ другіе роды живописи, какъ легкую забаву и потворство вкусамъ толпы. Періодъ отъ 20-хъ до 40-хъ годовъ былъ эпохой процвѣтанія для русскаго классицизма, тѣсно связанной съ именами двухъ профессоровъ Академіи Алексѣя Егоровича Егорова (1776—1851) и Василія Кузьмича Шебуева (1777–1855), учениковъ и преемниковъ Угрюмова. При глубокомъ внутреннемъ противорѣчіи съ живой сущностью искусства, творчество этихъ двухъ художниковъ въ извѣстномъ смыслѣ представляло нѣчто цѣльное. Большинство произведеній Егорова и Шебуева относится къ области церковной живописи. Оба искренно религіозные люди, они безсильны выразить въ своихъ произведеніяхъ свое внутреннее настроеніе: итальянскими и греческими формами не возможно передать индивидуальныя черты русскаго православнаго чувства. Но ихъ творчество связано съ эпохой и

* Размѣръ 14×19½ в. Подпись на камнѣ справа: Н. Чернецовъ 1839.

отражаетъ тѣ условія, подъ вліяніемъ которыхъ слагался типъ художника-профессора Академіи того времени: произведенія Егорова и Шебуева такъ же холодно-бездушны, какъ ихъ строгія сухія лица, обрамленныя высокими воротниками профессорскихъ мундировъ. Чиновники по положенію и понятіямъ среды, они не знали искусства, свободнаго отъ правилъ и вѣками освященныхъ формъ. Какъ всѣ представители классицизма, они владѣли превосходно рисункомъ, но не отличались чувствомъ колорита. »Меня поймутъ«, сказалъ однажды самъ Егоровъ, »когда награвируютъ мои работы«. Свой строгій, правильный до сухости рисунокъ они передаютъ и своимъ многочисленнымъ ученикамъ. Классическая линія, съ ея безпрелестью и чистотой, теряютъ свою внутреннюю жизнь и становятся безличными у Егорова и Шебуева, а ихъ ученики еще усиливаютъ этотъ недостатокъ, неизбѣжный для эклектиковъ, при постоянномъ повтореніи однихъ и тѣхъ же образцовъ. Этотъ блѣдный и безсильный стиль какъ бы отражаетъ общее уравниваніе и субординацію, отличающія царствованіе Николая I-го, который самъ былъ высокимъ покровителемъ, а порой и строгимъ критикомъ русскаго классицизма. Но какъ ни холодны произведенія русскихъ классиковъ, они имѣли важное значеніе въ отношеніи воспитательномъ. Принеся въ Россію отблескъ красоты великихъ итальянцевъ, Егоровъ и Шебуевъ приблизили и общество и



37. ШЕБУЕВЪ, В. К. Василій Великій.

личной красотой, начинаетъ съ этихъ поръ царить въ Академіи, и самые сложные позы и раккурсы уже не представляютъ затрудненія для ея учениковъ. Едва ли кто могъ спорить съ Егоровымъ въ тонкомъ пониманіи стиля Рафаэля. По происхожденію калмыкъ, онъ усвоилъ въ Римѣ этотъ стиль — высшее выраженіе европейской красоты. Образцами для Шебуева были Пуссенъ и Леонардо. По примѣру Леонардо, онъ изучаетъ анатомію и старается приблизиться къ нему въ почти математической гармоніи композиціи, какъ показываетъ его лучшее произведеніе. »Тайная Вечеря«, въ которой отразилось вліяніе знаменитой Вечери Леонардо. (Эскизъ этой картины Шебуева, красивой по эффекту вечерняго освѣщенія и даже по тонамъ, находится въ Румянцевской галлереѣ. Рис. 36. Размѣръ 33 × 17 в.) Но тѣ же линіи, которыя у Леонардо и Рафаэля дышатъ драматизмомъ и гармоніей, своихъ учениковъ къ пониманію высшихъ идеаловъ западнаго искусства. Вліяніе образцовъ эпохи упадка, цѣнившихся въ 18-мъ вѣкѣ: Каррачи, Гвидо Рени, Доменикино и французскихъ ложноклассиковъ смѣнилось подражаніемъ идеаламъ вѣчной красоты въ твореніяхъ Леонардо, Рафаэля. Развивалась чистота и тонкость художественныхъ вкусовъ. Но классицизмъ былъ не только школой внѣшней красоты, органичной композиціи и рисунка. Выбирая свои темы изъ круга вѣчныхъ идей, отразившихся въ исторіи религіи и человѣчества, онъ поддерживалъ въ умахъ важную мысль о служеніи въ искусствѣ высшимъ интересамъ и запросамъ духа. Правда, въ крѣпостной Россіи запросы эти были стѣснены, а классицизмъ выражалъ ихъ въ безличномъ и оффиціальномъ духѣ, но среди другихъ болѣе живыхъ и яркихъ впечатлѣній, во время заграничнаго пенсіонерства, этотъ взглядъ, внѣшнимъ образомъ усвоенный

на родинѣ, могъ превратиться въ душѣ русскаго художника въ живую творческую силу. Это испытали на себѣ К. Брюлловъ, Ф. Бруни и А. А. Ивановъ, которые и въ общихъ своихъ взглядахъ на искусство, и въ своемъ техническомъ умѣніи, и въ строгомъ знаніи рисунка отражаютъ вліяніе своихъ учителей Егорова и Шебуева. Картина Егорова »Положеніе во гробъ«* въ Румянцевской галлереѣ (рис. 35) даетъ типичное понятіе о характерѣ его работъ. Пейзажъ, расположеніе и самый духъ композиціи, изящные ангелы, парящіе съ крестомъ, носятъ рафаэлевскій характеръ, но выраженія грусти и страданій безсильны и однообразны, въ тѣлѣ Христа проглядываютъ рыхлыя формы дороднаго натурщика, жесткій колоритъ дѣлаетъ неинтереснымъ красивое въ общемъ распредѣленіе тѣней. (Разм. $10 \times 18^1/_2$ в.) Изъ пяти произведеній Шебуева, принадлежащихъ Румянцевской галлереѣ, особенно извѣстно изображеніе »Василія Великаго« (повтореніе въ небольшомъ размѣрѣ [$13 \times 20^1/_2$ в.] образа Шебуева въ Казанскомъ Соборѣ). Составитель литургіи Василій Великій представленъ въ самый важный ея моментъ, во время освященія Даровъ. Духъ Святой въ видѣ голубя паритъ надъ потиромъ. За епископомъ виденъ дьяконъ съ кадиломъ. Въ мрѣющемъ пространствѣ, за колоннами, можно различить фигуры предстоящихъ. Болѣе всего вниманіе зрителя привлекается парчевой ризой святителя. Написанная сильно, съ детальнымъ реализмомъ, она представляетъ грубый и рѣзкій контрастъ не только съ духомъ богословской темы, но и съ классическимъ характеромъ архитектурнаго фона, не переходящимъ границъ неяснаго намека на дѣйствительность. Эта черта доказываетъ недостатокъ творческаго такта въ художникѣ и умаляетъ эстетическое достоинство произведенія. Но въ исторіи русскаго искусства она представляетъ извѣстный интересъ, какъ доказательство возрастающей склонности къ реализму. Это направленіе, вызывавшее въ классикахъ улыбку снисхожденія, теперь вторгается въ ихъ собственное творчество и колеблетъ его основы.

* Въ сущности законченный эскизъ иконы, написанной Егоровымъ для Казанскаго Собора въ Петербургѣ. Всего галлереѣ принадлежатъ пять произведеній Егорова. Изъ нихъ лучшее »Богоматерь съ Младенцемъ«.





38. ВЕНЕЦІАНОВЪ, А. Г. Этюдъ старухи.

Развитіе реальнаго теченія въ русскомъ искусствѣ проявилось, естественно, ярче всего въ области жанровой живописи. Одновременно съ А. О. Орловскимъ работаетъ и Алексѣй Гавриловичъ Венеціановъ (1780—1446 г.), котораго принято считать отцомъ русскаго жанра. Творчество Венеціанова отличается, дѣйствительно, большей глубиной внутреннихъ исканій, большей самобытностью, чѣмъ направленіе иностранныхъ иллюстраторовъ, завершенное Орловскимъ. Въ образахъ Венеціанова нѣтъ движенія, огня и эпически условнаго размаха, отличающихъ творчество Орловскаго. Но прежде чѣмъ выразить истинную сущность духа русскаго народа, необходимо было, оставить въ сторонѣ иностранные шаблоны* и, лишь слѣдуя

* Венеціанову приписываютъ изображенія простонародныхъ типовъ Петербурга въ изданіи 1817 г. »Волшебный фонарь«, но какъ показываетъ весь характеръ ихъ, они принадлежатъ, вѣроятно, Гейслеру.

одной природѣ, изучить внѣшній обликъ этого народа и бытовую обстановку его. Къ этой добросовѣстной почти фотографической передачѣ внѣшнихъ формъ реальной жизни и стремится Венеціановъ. Съ одной стороны, онъ примыкаетъ къ перспективному направленію Ф. Я. Алексѣева и М. Н. Воробьева, съ ихъ типичнымъ и живымъ стаффажемъ, а съ другой, развиваетъ тѣ начатки самобытнаго русскаго жанра, къ которымъ относятся и »Кружевница« и народные типы Тропинина, и этюды Варнека, и аллегорія »Зимы« Боровиковскаго. Какъ разъ въ частной мастерской Боровиковскаго, который самъ свободно развивался какъ художникъ, внѣ вліянія академической рутины, началъ Венеціановъ обучаться живописи. Онъ могъ съ дѣтства полюбить это искусство и пристраститься къ рисованію, такъ какъ въ Москвѣ еще, гдѣ онъ родился, онъ видѣлъ много картинъ въ домѣ своего отца, который торговалъ ими.

портретѣ Инспектора Академіи Художествъ Головачевскаго, котораго Венеціановъ представилъ въ кругу дѣтей — воспитанниковъ младшаго отдѣленія Академіи. За этотъ портретъ Венеціановъ получилъ званіе академика въ 1812 г. Вѣроятно, уже въ этотъ періодъ Венеціановъ, проживая лѣтомъ у себя въ деревнѣ, близъ Вышняго Волочка, писалъ этюды со своихъ дворовыхъ. Но только съ 1820 г. Венеціановъ рѣзко порываетъ съ учебною методой и завѣтами 18-го вѣка и вступаетъ на совершенно новый путь подъ вліяніемъ картины французскаго художника Гране, тогда только что выставленной въ Эрмитажѣ. Въ ней представленъ перспективный видъ внутренности храма съ фигурами монаховъ. Реализмъ и сила передачи свѣтовыхъ эффектовъ доведены въ этой картинѣ до обмана и приближаются къ иллюзіи стереоскопа. Эта особенность картины произвела въ то время большое впечатлѣніе на



39. БАСИНЪ, П. В. Чердакъ Академіи Художествъ.

Обученіе у Боровиковскаго началось, вѣроятно, въ 1807 году, когда Венеціановъ переѣхалъ изъ Москвы въ Петербургъ на службу. Ему было въ это время уже 27 лѣтъ. Какъ дворянинъ, впослѣдствіи владѣвшій даже небольшимъ помѣстьемъ, онъ чувствовалъ себя человѣкомъ независимымъ. Благодаря всѣмъ этимъ условіямъ, Венеціановъ могъ сознательно и вполнѣ своеобразно намѣчать задачи своей художественной дѣятельности. Въ началѣ онъ работаетъ пастелью и масляными красками портреты и въ теченіе многихъ лѣтъ копируетъ въ Эрмитажѣ произведенія великихъ мастеровъ, изучая цѣлыми часами тайну ихъ искусства и неувядаемой красы*. Вліяніе гармоническихъ тоновъ учителя, его красивой сочной техники и изящной условности 18-го вѣка, еще живо чувствуется въ

* Вѣроятно, къ этому періоду относятся его два портрета пастелью, изображающихъ родственницу художника А. А. Венеціанову и ея маленькую дочь. Они принадлежатъ К. Ф. Синицыной въ Москвѣ и исполнены совершенно въ духѣ, манерѣ и тонахъ женскихъ и дѣтскихъ портретовъ Боровиковскаго. К. Ф. Синицыной принадлежитъ также копія Венеціанова съ »Обрученія св. Екатерины« Корреджіо, исполненная пастелью съ эрмитажной копіи этой картины

всѣхъ любителей искусства въ Петербургѣ. Въ высшей степени типично для эпохи начатковъ реализма, что Венеціановъ этотъ внѣшній фокусъ художественной техники призналъ новою и главною задачей своего искусства. Въ одностороннемъ характерѣ этой эстетической цѣли, обусловленной потребностью минуты, заключается важное значеніе его дѣятельности въ исторіи русскаго искусства. Но отсюда же объясняются и недостатки его творчества — бѣдность идеи, отсутствіе движенія и внутренней духовной жизни въ его картинахъ, — которые отчасти впрочемъ искупаются свойствами его природнаго таланта: чувствомъ вкуса, творческимъ тактомъ въ выборѣ мотива, искренней любовью къ природѣ и къ правдѣ въ искусствѣ. Механическое, рабское копированіе натуры, — »чтобы ничего не изображать иначе, какъ только въ натурѣ что является, не писать картинъ, à la Rembrandt, à la Rubens, но просто, какъ бы сказать, à la натура!«* стало догматомъ

* Слова Венеціанова изъ его записокъ (Петровъ »А. Г. Венеціановъ, отецъ русской бытовой живописи«, Русск. Стар. 1878 г., Ноябрь)

Венеціановской школы, въ увлеченіи которымъ временно забыты были другія высшія цѣли искусства. Рѣшившись посвятить себя этой новой задачѣ, Венеціановъ круто порываетъ съ прежнимъ направленіемъ своей художественной дѣятельности и мѣняетъ даже образъ жизни. Онъ оставилъ службу и поселился на два года въ деревнѣ. Вступить на новый путь было не легко. »Должно сознаться«, говоритъ Венеціановъ, »что двѣнадцатилѣтняя привычка къ манерамъ (пріобрѣтенная копированіемъ картинъ въ Эрмитажѣ) мнѣ мѣшала въ моемъ предпріятіи«. Результатомъ его трудовъ была сложная картина »Гумно«, изображавшая внутренность риги. Чтобы написать ее во всѣхъ деталяхъ съ натуры, художникъ даже велѣлъ выпилить заднюю стѣну риги. Картина была пріобрѣтена въ 1824 г. для Эрмитажа Государемъ, какъ достойный соперникъ произведенія Гране (теперь она находится въ Музеѣ Александра III), а самъ художникъ получилъ званіе придворнаго живописца и 3000 р. награды.

На эти деньги, при поддержкѣ Общества Поощренія Художниковъ, Венеціановъ, увѣровавъ въ свою идею, основываетъ школу по своей методѣ. Онъ не жалѣетъ для нея ни трудовъ, ни хлопотъ, ни денегъ, входитъ въ долги и отыскиваетъ самъ даровитыхъ учениковъ преимущественно изъ народа. Любящій и добрый старикъ, онъ не знаетъ границъ заботамъ о своихъ питомцахъ. Онъ кормитъ, одѣваетъ ихъ, учитъ грамотѣ, отыскиваетъ имъ работу, представляетъ ихъ картины Государю, хлопочетъ объ освобожденіи ихъ отъ крѣпостной неволи и въ отвѣтъ на надоѣдливыя просьбы смиренно выслушиваетъ рѣзкія слова отъ сильныхъ міра. Въ этомъ преданномъ служеніи искусству, въ этой школѣ, превращенной въ дружную семью*, руководимой сердечнымъ, заботливымъ учителемъ, какъ бы воскресаютъ духъ и нравы средневѣковыхъ художественныхъ мастерскихъ, въ творчествѣ которыхъ царили жизненность и свѣжесть, утраченныя послѣ въ мертвящей и казенной атмосферѣ академій. Отвергнувъ рисованіе съ оригиналовъ, Венеціановъ съ самаго начала предлагалъ своимъ ученикамъ рисовать съ натуры любой предметъ изъ обстановки комнаты или группу изъ нѣсколькихъ предметовъ или общій видъ всей комнаты. Ученикъ Венеціанова, Мокрицкій, такъ выражаетъ сущность этой методы: Нарисуй себѣ комнату по правиламъ перспективы и начни писать ее, не фантазируя; копируй натуру настолько, сколько видитъ глазъ твой, потомъ помѣсти въ ней, пожалуй, и человѣка и скопируй его такъ же безхитростно, какъ стулъ, какъ лампу, дверь, замокъ, картину; человѣкъ выйдетъ такъ же натураленъ, какъ и полъ, на которомъ онъ стоитъ, и стулъ, на которомъ онъ сидитъ . . .« Венеціановъ училъ улавливать и передавать различіе въ самомъ веществѣ предмета, не гоняясь за красивою штриховкой, похожей на »рогожку« и не существующей въ дѣйствительности. Этотъ новый методъ съ его »полнымъ довѣріемъ къ натурѣ«** ве-



40. КРЕНДОВСКІЙ, Е. Ф. Малороссіянка.

* »Его семейство было нашимъ,« говоритъ одинъ изъ его учениковъ, »мы какъ родные дѣти были по воскресеньямъ сходились пріятели пообѣдать, оставались и на вечеръ Онъ любилъ общество; много умныхъ людей бывало и прекрасныхъ гостей, побесѣдуемъ и потанцуемъ и подурачимся и во время по домамъ, на койку, встанемъ пораньше да и во дворецъ на работу или въ Эрмитажъ« (А. Н. Мокрицкій »Воспоминанія объ А. Г. Венеціановѣ«, Отеч. Зап. 1857 г. Ноябрь).

** Опредѣленіе Мокрицкаго.

ликая заслуга Венеціанова передъ русскимъ искусствомъ. Подобная метода одна могла смягчить сухость академическихъ рисунковъ, замѣнить условность классицизма натурой, рутинный пріемъ истинно художественнымъ. Результатомъ полнаго довѣрія къ натурѣ была свѣжесть взгляда на нее, самобытность въ воспріятіи и передачѣ впечатлѣній отъ природы, условія, необходимыя для успѣховъ реализма въ искусствѣ. Научившись рисовать и писать съ натуры, ученикъ Венеціанова приступалъ обыкновенно къ исполненію съ натуры перспективныхъ видовъ залъ Зимняго Дворца или Эрмитажа. Эти симпатично и заботливо написанные »interieur'ы«* съ одной, двумя фигурками для оживленія, красиво освѣщенные то разсѣяннымъ свѣтомъ, то яркимъ солнечнымъ лучомъ, рисующимъ



41. ЗАРЯНКО, С. К. Портретъ кн. М. В. Воронцовой.

узоры на полу, — типичны для Венеціановской школы. Такіе interieur'ы часто исполнялись русскими художниками первой половины 19-го вѣка. Профессоръ перспективной живописи Воробьевъ писалъ внутренніе виды храмовъ; среди рисунковъ начала 19-го вѣка встрѣчаются нерѣдко виды комнатъ съ обстановкой. Венеціановская школа еще расширила понятіе interieur'a, исполнивъ множество видовъ самыхъ разнородныхъ помѣщеній, залъ и галлерей, дворцовъ, комнатъ въ частныхъ квартирахъ, избъ, овиновъ, чердаковъ и подваловъ. При этомъ особенно замѣтныхъ успѣховъ Венеціановъ и его ученики достигли въ передачѣ свѣта, озаряющаго новой красотой даже неприглядные предметы. Эта масса различныхъ interieur'овъ характерна для русскаго искусства 30-хъ и 40-хъ годовъ. Въ нихъ развивается умѣнье передавать самое пространство, окружающее человѣка, его жилище и самые разнообразные предметы обстановки, отъ чудныхъ статуй и бронзы до обвалившейся трубы и мусора на чердакѣ. Ученики Венеціанова съ увлеченіемъ загромождали самыми разнообразными предметами свои полотна, выбирая сложные эффекты освѣщенія, чтобы блеснуть своимъ искусствомъ правдиваго и сильнаго изображенія натуры. Эта наивная любовь къ подражанію природѣ, къ передачѣ даже самой обыденной обстановки, въ которой вдругъ глазамъ художника открылись тонкія красоты, сообщаетъ многимъ interieur'амъ что-то истинно художественное. Невольно вспоминается то радостно-любовное чувство, съ которымъ относились нѣкогда къ природѣ итальянскіе художники 15-го вѣка, отчеканивая каждую травинку и цвѣточекъ въ своихъ картинахъ и загромождая ихъ ненужными бытовыми мелочами. Одновременно то-же самое стремленіе къ слѣпому подражанію природѣ, къ передачѣ одной внѣшней стороны ея, проявляется и въ области пейзажной живописи въ этюдахъ и картинахъ братьевъ Чернецовыхъ, которые также находились подъ вліяніемъ Венеціанова и писали interieur'ы*. Но это увлеченіе interieur'ами** имѣло и свою отрицательную сторону. »Правдо-

* Такъ обыкновенно называются виды внутренности комнаты съ обстановкой.

* Въ особенности замѣчателенъ interieur Н. Чернецова »Внутренній видъ барки« (на которой братья совершили свою поѣздку по Волгѣ) въ Музеѣ Александра III — настоящій перлъ русскаго реализма 30-хъ годовъ

** Типичное описаніе interieur'a даетъ Мокрицкій (Отеч. Зап. 1857 г. Ноябрь. »Воспоминаніе объ А. Г. Венеціановѣ« . . .) ». . . . потолокъ, карнизы, изукрашенные рѣзьбой, живописью и позолотой, легко тянутся надъ пространствомъ, блестящій, узорчатый паркетъ такъ вотъ и стелется подъ ноги, отражая въ себѣ пьедесталы съ вазами, бюстами и канделябрами. Картины нагнувшись висятъ по стѣнамъ, то явственно являя свои изображенія, то слегка подернутыя матовымъ блескомъ отъ оконъ или испещренныя радужными переливами отраженій предметовъ. Зеркала, вбирая въ себя всѣ отраженія удваиваютъ и утраиваютъ противолежащіе предметы и, при всемъ разнообразіи отраженій, являются въ картинѣ только зеркалами, а не отверстіями въ стѣнѣ, въ которыя видно продолженіе зала . . . .« Интересные образцы interieur'овъ находятся въ Музеѣ Александра III и въ собраніи М. П. Фабрициуса въ Петербургѣ.

подобіе черезъ слѣпое подражаніе«, преодолѣніе сложныхъ, но исключительно внѣшнихъ эффектовъ, — вотъ къ чему въ концѣ концовъ свелись стремленія Венеціановской школы. Естественно, всѣ тѣ, кто не могли удовольствоваться этой ограниченной цѣлью и искали большаго въ искусствѣ, скоро оставляютъ это направленіе и, покинувъ Венеціанова, переходятъ подъ вліяніе Академіи и особенно К. Брюллова, увлеченные широтой его творческихъ задачъ и громкой славой. За исключеніемъ самого Венеціанова и его даровитаго ученика, автора бытовыхъ картинокъ Плахова, въ этой школѣ почти нѣтъ творческихъ талантовъ. Вышедшіе изъ народа, мало развитые питомцы Венеціанова остаются большей частью только добросовѣстными копистами природы и не могутъ обезпечить долговѣчность направленія и расширить его задачи. Они гаснутъ постепенно, какъ звѣзды, передъ солнцемъ генія дотовъ. Таково значеніе школы Венеціанова, но его собственное творчество переступаетъ ея узкія рамки. Безхитростно копируя у себя въ деревнѣ человѣка, такъ же добросовѣстно, »какъ стулъ и лампу, дверь и замокъ«, Венеціановъ создаетъ рядъ правдивыхъ образовъ русскаго простонародія. Его первыя попытки приблизиться къ природѣ, трудности новаго пути, придаютъ его манерѣ робкій ученическій характеръ, но чѣмъ дальше, тѣмъ союзъ съ природой сообщаетъ все большую увѣренность его мазкамъ, красоту и силу его краскамъ и свѣтотѣни. При этомъ техника и колоритъ Венеціанова получаютъ самобытный характеръ, въ которомъ отражается субъективизмъ впечатлѣній художника и вкусъ, способный гармонически рѣшить порой рискованную колоритную задачу, – черта типичная для ученика Боровиковскаго. Всѣ эти особенности придаютъ что-то очень привлекательное и художественно-



42. ХРУЦКІЙ, И. Т. Плоды и цвѣты

Брюллова, по выраженію современника. И тѣмъ не менѣе дѣятельность этой школы имѣла важное значеніе для исторіи реальнаго русскаго искусства. Венеціановъ училъ своихъ питомцевъ писать всевозможные предметы, »потому что для каждаго рода живописи нужно умѣть написать и то, и другое и третье«. Такимъ образомъ, создается постепенно новая черта въ русской живописи: правдивое изображеніе реальной обстановки жизни человѣка, безъ чего немыслимо развитіе жанра. Въ interieur'ахъ отсутствуетъ внутреннее содержаніе, но формы поражаютъ внѣшней правдой и любовнымъ отношеніемъ къ ней художника. Но начало жизни и развитія вносится въ искусство только правдой и любовью. Хотя бы сѣмена ихъ были слабы и ничтожны, ростки ихъ не погибнутъ, но, сроднившись съ общественною почвой, дадутъ истинно національный плодъ. Венеціановская школа, съ своимъ культомъ слѣпого подражанія природѣ, подготовила тѣ внѣшнія средства, которымъ былъ обязанъ значительною долей своего успѣха истинный отецъ національно-русскаго жанра П. А. Федотовъ.

искреннее типамъ Венеціанова. Ихъ движенія немного скованы, въ нихъ мало выраженія, вслѣдствіе внѣшняго характера задачъ художника, но они освѣщены какимъ то внутреннимъ свѣтомъ, въ которомъ отразилась мягкая, добрая душа Венеціанова. Хотя всѣ эти »Настя съ Машей«, »Гадальщицы«, »Деревенская хозяйка«, »Одѣвающійся мужичекъ«, »Спящій пастушокъ«, не чужды легкаго оттѣнка романтически-сентиментальной идеализаціи, отъ которой не отдѣлался Венеціановъ даже вопреки его стремленію »не мудрить« и копировать одну природу, – въ нихъ все же несравненно больше истинно русскихъ чертъ и художественной правды, чѣмъ въ банальныхъ типахъ Орловскаго. Изображать съ такой любовью народные типы, скрасить ихъ простоту и грубость оттѣнкомъ мягкости, изящества могъ только тотъ, кто унаслѣдовалъ душою пожеланія »Наказа« и мысли Новикова и, признавая въ крѣпостномъ человѣка, смутно чувствовалъ, что въ этой сѣрой массѣ слѣдуетъ искать русскому художнику національныхъ элементовъ его творчества. Понятно, эти первыя попытки представить

образы родного всѣмъ знакомаго быта въ просвѣтленныхъ формахъ искусства должны были понравиться и современникамъ художника. Общество Поощренія Художниковъ издало въ литографіяхъ произведенія Венеціанова, правда, лишь въ 50 экземплярахъ каждое, »чтобы не обременить общества для совершенно новыхъ и еще, какъ бы сказать, дикихъ предметовъ«. На академической выставкѣ 1824 года скромные типы Венеціанова привлекали зрителей, которые впервые почувствовали въ нихъ долю истинно національнаго духа. О томъ же говоритъ и издатель »Отечественныхъ Записокъ« въ 1827 году: »Особое вниманіе публики обращалось на произведенія г. Венеціанова, состоящія, какъ обыкновенно изъ небольшихъ



43. ФЕДОТОВЪ, П. А. Вдовушка.

картинъ, плѣняющихъ русскаго патріота вѣрнымъ изображеніемъ предметовъ, близкихъ его сердцу. Эти лица, это небо, эти вещи — все это русское, все невымышленное, все взятое съ самой природы. Оттого-то картины г. Венеціанова нравятся и намъ и иностранцамъ; оттого мы и видимъ удивительные успѣхи его школы«. Такъ незамѣтно назрѣвалъ въ творчествѣ Венеціанова и его школы протестъ классицизму, съ его безличнымъ космополитическимъ характеромъ, съ его красными плащами неизвѣстно изъ какой матеріи, съ нереальностью его ландшафта и зданій. Понятно, что поклонники римской тоги въ Академіи считали эти опыты въ изображеніи зипуновъ и сарафановъ только скоморошествомъ, срывающимъ улыбку съ устъ невѣждъ; »уста же, сложенныя съ историческою важностью« не признавали никакихъ достоинствъ за новымъ родомъ живописи. Но поборники классицизма смотрѣли терпѣливо, какъ проявлялось вліяніе Венеціановской школы уже въ Академіи, не предчувствуя, что въ немъ таилась сила, способная низвергнуть ихъ боговъ. Они даже относились благосклонно къ Венеціанову, хотя не удостоили его профессорскаго званія, къ которому онъ, видимо, стремился, допустивъ даже въ работахъ своего послѣдняго періода* уступки правиламъ академизма. Онъ не дождался этой нравственной поддержки отъ Академіи за свой самоотверженный трудъ на пользу русскаго искусства, и съ грустью видѣлъ подъ конецъ своихъ дней, какъ распадалась его школа, какъ, несмотря на его заботы и любовь, уходили отъ него самые талантливые изъ его учениковъ, чтобы служить тому условному, чуждому Россіи направленію, съ которымъ онъ боролся въ своей школѣ.

Румянцевской галлереѣ принадлежатъ два произведенія Венеціанова: »Этюдъ старухи« и »Причащеніе умирающей«, и копія съ его картины: »Парень, обувающій лапти«, исполненная его ученикомъ Зеленцовымъ. »Этюдъ старухи« (рис. 38) одна изъ лучшихъ работъ Венеціанова по глубинѣ, правдѣ и силѣ выраженія. Бѣлый цвѣтъ холщеваго балахона и косынки, обвитой сверхъ повойника, прекрасно выдѣляетъ смуглый тонъ старческой поблекшей кожи. Тѣни прозрачны и легки. Превосходно передана высохшая маленькая рука. Въ лицѣ старухи выражена, кажется, вся повѣсть ея жизни, богатой испытаніями

* Это были очень смѣлые для той эпохи этюды обнаженныхъ женщинъ, въ которыхъ Венеціановъ старался слить формы вышневолоцкихъ натурщицъ съ позами и плавностью линій античныхъ статуй. Лучшій изъ нихъ, превосходно написанный, съ фигурами въ величину натуры, находится въ собраніи М. П. Фабриціуса въ Петербургѣ.

и безконечнымъ терпѣніемъ. Техника осторожна, рисунокъ отличается большою правильностью. (Размѣръ 14×11 верш.) »Причащеніе умирающей« (геліогр. IX) обнаруживаетъ всю несостоятельность средствъ Венеціанова для выраженія драматической и сложной темы. Всѣ фигуры въ картинѣ не живутъ, а позируютъ передъ художникомъ; онѣ размѣщены безъ всякой связи и неподвижны, какъ манекены; въ лицахъ мало выраженія; первопланныя фигуры представляютъ только рабскую копію съ натуры, а на дальнемъ планѣ типы не характерны, блѣдны и однообразны. Непріятно поражаетъ чистенькій приглаженный характеръ картины: комната безъ пятнышка, вылощенный полъ, кровать, какъ будто только что покрашенная; въ колоритѣ есть слащавые оттѣнки. Эти недостатки показываютъ ясно, какъ мало могло дать внѣшнее копированіе природы по методу Венеціанова для цѣлей истиннаго творчества. И все же, хотя картина неудачна, интересна самая задача — создать жанръ съ психологическимъ характеромъ. Если для удачнаго ея рѣшенія еще не настало время, то оригинальность новой темы, композиція, составленная самобытно, не по шаблонамъ иностранныхъ иллюстраторовъ, отчасти уже намѣчали путь, на которомъ русскій жанръ могъ достигнуть самобытнаго развитія и внутренней значительности.

Румянцевской галлереѣ принадлежитъ типичный образецъ interieur'а въ духѣ Венеціанова »Чердакъ Академіи Художествъ« (рис. 39), написанный Петромъ Васильевичемъ Басинымъ (1793–1877), впослѣдствіи извѣстнымъ профессоромъ Академіи Художествъ. Преемникъ Егорова и Шебуева, Басинъ былъ однимъ изъ могиканъ классицизма. Среди множества его аллегорическихъ и религіозныхъ произведеній »Чердакъ Академіи Художествъ« представляетъ одинокое исключеніе, не утратившее до сихъ поръ художественнаго интереса. Эта картина показываетъ, что и Басинъ испыталъ вліяніе новой школы реализма. Женщины, снимающія съ веревки бѣлье, представляютъ много общаго съ крестьянками Венеціанова. Онѣ также нѣсколько условно облагорожены художникомъ. Какъ-то безразлично и внѣшне, съ одинаковымъ вниманіемъ, написаны и кирпичи, и мусоръ, и дремлющій швейцаръ, хранитель лежащихъ рядомъ, въ картузѣ, ключей отъ чердака. Въ особенности сильно и правдиво выписанъ весь правый уголъ картины съ корзинами и метлами; превосходно переданъ и свѣтъ, ворвавшійся черезъ открытую дверь въ полумракъ чердака. Въ простомъ и неприглядномъ мотивѣ наблюдательный художникъ подмѣтилъ и почувствовалъ истинную красоту натуры; онъ любовно и заботливо скопировалъ каждый кирпичъ, и академическій чердакъ внесъ въ русское искусство ту простоту и прелесть правды, которыхъ давно уже нельзя было найти въ разукрашенныхъ фресками залахъ Академіи. (Подпись слѣва П. Басинъ. Размѣръ 18×14 в.)



44. ЧЕРНЫШЕВЪ, А. Ф. Шарманщикъ

Къ числу наиболѣе даровитыхъ учениковъ Венеціанова принадлежалъ Евграфъ Федоровичъ Крендовскій, впослѣдствіи поселившійся въ Кременчугѣ, гдѣ онъ продолжалъ заниматься живописью и имѣлъ учениковъ, распространяя такимъ образомъ, подобно многимъ послѣдователямъ Венеціанова, завѣты реализма въ провинціальной глуши. Въ Румянцевской галлереѣ находится его картина »Малороссіянка« (рис. 40). Оставшись вѣренъ направленію учителя, Крендовскій сохраняетъ въ то-же время что-то совершенно самобытное какъ художникъ. Типичный образъ его малороссіянки въ пестрой паневѣ, въ вѣнкѣ изъ темнокрасныхъ маковъ, съ головнымъ уборомъ изъ разноцвѣтныхъ лентъ, полонъ скромной правды и художественной красоты. Нѣтъ въ этомъ этюдѣ ни одной банальной черты. И фигура и осенній пейзажъ представляютъ гармоническое сочетаніе, исполненное тонкаго вкуса. Съ большимъ умѣньемъ, мастерствомъ въ рисункѣ и законченной отдѣлкѣ, переданы листья кленовъ, пронизанные солнечнымъ свѣтомъ. Каждая мелочь:

увядающіе листья на землѣ, овощи въ корзинѣ, исполнены съ глубокою любовью и чарующей простотою истины, благодаря чему все произведеніе кажется особенно привлекательнымъ. Слѣва внизу находится характерная для ученика Венеціанова подпись: съ нат.* Крендовскій. (Размѣръ 9×11 в.)

Крендовскій чувствуетъ поэзію и красоту правды, Басинъ и самъ Венеціановъ замѣняютъ ихъ условно-идеальнымъ оттѣнкомъ, но самымъ одностороннимъ поборникомъ чисто внѣшняго реализма среди учениковъ Венеціанова былъ Сергѣй Константиновичъ Зарянко (1818—1870), писавшій сначала перспективные виды залъ и храмовъ, а впослѣдствіи получившій широкую извѣстность, какъ портретистъ. Сдѣлавшись преподавателемъ въ Московской Школѣ Живописи онъ съ фанатизмомъ проповѣдывалъ ученикамъ, что истинная цѣль искусства есть рабское копированіе натуры, достиженіе стереоскопической иллюзіи. Нѣкогда романтикъ Кипренскій стремился уничтожить отличительную грань между природой и искусствомъ. Но сухой Зарянко былъ совершенно чуждъ этимъ туманнымъ мечтаніямъ. Онъ презиралъ творчество и вдохновеніе и былъ глубоко убѣжденъ, что однимъ математически точнымъ изображеніемъ внѣшней формы достигается и выраженіе ея внутренней сущности какъ разъ въ предѣлахъ, существующихъ въ реальной дѣйствительности. Онъ не чувствовалъ нужды перешагнуть за эту узкую грань въ ясновидѣніи творческаго духа и училъ рисовать натуру, измѣряя ее циркулемъ и отвѣсомъ. Какъ преподаватель Зарянко излагалъ свое ученіе очень просто и наглядно и въ борьбѣ съ условностями классицизма высказалъ немало смѣлыхъ мыслей, опередившихъ даже эстетическія представленія ближайшаго къ нему поколѣнія реалистовъ. Обучая многихъ представителей этого послѣдняго, онъ разработалъ и донесъ до нихъ завѣты внѣшняго реализма, зародившіеся въ школѣ Венеціанова. Но узость его общаго взгляда была слишкомъ очевидна даже для его учениковъ.

* Съ натуры.



45. БРЮЛЛОВЪ, К. П. Нашествіе Гензериха на Римъ.

Въ концѣ концовъ онъ искалъ въ искусствѣ методовъ и цѣлей ремесла, хотя и проявилъ въ осуществленіи своихъ ремесленныхъ задачъ много творческой сообразительности, увлеченія и фанатической любви настоящаго художника. Одна изъ лучшихъ работъ Зарянки, принадлежащій Румянцевской галлереѣ »Портретъ Кн. М. В. Воронцовой« въ величину натуры (рис. 41), вполнѣ характеризуетъ этого поклонника внѣшней правды. Реально до обмана переданы нѣжные переливы бѣлаго шелковаго платья и прозрачное кружево. Въ лицѣ какъ разъ столько жизни и выраженія, сколько допускается правилами свѣта и хорошаго тона. И узорная обивка кресла, и бархатъ отороченной мѣхомъ накидки, и нѣжные тона тѣла изображены одинаково очетливо, сильно и фотографически точно, безъ малѣйшаго намека на художественный вкусъ и субъективность пониманія. Передъ нами съ внѣшней стороны почти полная иллюзія живого человѣческаго образа, но его истинный духовный міръ, ускользнувшій отъ вниманія художника, остается загадкой и для зрителя. Живопись нѣсколько суха, а тона немного жестки, съ характерной для Зарянки синевой въ полутѣняхъ. Надпись слѣва внизу: С. Зарянко 1851.

Вліяніе принциповъ Венеціанова отразилось и въ работахъ Ивана Трофимовича Хруцкаго (1806—1852 г.) Особенно извѣстны стали съ середины 30-хъ годовъ его изображенія цвѣтовъ, фруктовъ, грибовъ и овощей. Эти образцы »nature morte« Хруцкаго написаны реально, до иллюзіи, отличаются тонкою законченностью и изяществомъ тоновъ. Его »Плоды и цвѣты« въ Румянцевской галлереѣ (рис. 42) исполнены сильно и съ большимъ техническимъ мастерствомъ.* Всѣ эти

* Но въ этюдѣ »Старушка, вяжущая чулокъ«, также находящемся въ Румянцевской галлереѣ, Хруцкій, стараясь передать каждую морщинку стараго лица, впадаетъ въ излишнюю детальность и приближается къ манерѣ нѣмецкаго художника 18-го вѣка Деннера, нѣсколько работъ котораго есть въ Эрмитажѣ. Деннеръ былъ извѣстенъ своими портретами стариковъ и старухъ, выписанными до мельчайшихъ подробностей и производящими скорѣе впечатлѣніе техническаго фокуса, чѣмъ художественныхъ произведеній.

черты, какъ и самый предметъ изображенія, указываютъ на вліяніе старыхъ нидерландскихъ мастеровъ. Хотя прямое вліяніе послѣднихъ проявлялось скромно и рѣдко въ исторіи русской реальной школы, но оказывалось очень благотворнымъ для всѣхъ выдающихся моментовъ ея развитія.



Въ 1836 году состоялось первое представленіе комедіи Гоголя »Ревизоръ«, черезъ шесть лѣтъ (въ 1842 г.) вышелъ въ свѣтъ первый томъ »Мертвыхъ душъ«, а еще черезъ шесть лѣтъ (въ 1848 г.) отставной офицеръ лейбъ-гвардіи Финляндскаго полка Павелъ Андреевичъ Федотовъ написалъ поэму »Разсужденіе маіора«. Какъ Чичиковъ, путешествуя въ бричкѣ, »въ какой ѣздятъ холостяки«, увлекаетъ за собой читателя въ нѣдра дореформенной Россіи, погруженный въ мечты о будущемъ своемъ благополучіи, - такъ герой Федотовской поэмы, засидѣвшійся въ маіорахъ старый холостякъ, отдавшись полету своей мысли, обозрѣваетъ всѣ общественныя положенія на Руси, сулящія легкую наживу и освобожденіе отъ трудовъ военной службы. Мѣткими чертами обрисовываетъ авторъ недостатки дореформеннаго общества, пустоту и грубость военнаго класса, занятаго только внѣшней выправкой и парадами, взятки чиновниковъ, бездѣліе и невѣжество дворянства, низкій уровень религіозныхъ понятій массы*. »Разсужденіе маіора«, въ которомъ ярко отразилось вліяніе сатиры Гоголя, не могло быть напечатано по условіямъ того времени, но поэма и въ рукописи скоро получила широкую извѣстность, особенно въ кругу военныхъ*. Федотовъ умеръ девятью годами раньше появленія манифеста 19-го февраля, положившаго начало обновленію Россіи, но его поэма показываетъ, что великія событія въ народной жизни возникаютъ на почвѣ настроеній и идей, смутно, но давно уже переживаемыхъ общественною массой. Критическій характеръ мысли маіора позволяетъ думать, что Федотовъ также тяготился старыми условіями жизни и ощущалъ потребность въ обновленіи ея. Провозвѣстникомъ новаго начала выступаетъ онъ и какъ художникъ, въ области жанра. Этотъ новый путь онъ намѣчаетъ впрочемъ скорѣе безсознательно, только подъ вліяніемъ опредѣленныхъ индивидуальныхъ склонностей своего таланта. Времена родятъ людей, и Федотовъ родился съ дарованіемъ реалиста-сатирика. Благоговѣя передъ геніемъ К. Брюллова и теоріей высокаго искусства, онъ подражаетъ тѣмъ не менѣе англійскому художнику-сатирику 18-го вѣка Гогарту и занятъ исключительно »низкимъ родомъ« живописи, жанромъ. Если уже до него много было сдѣлано въ этой области Орловскимъ въ отношеніи композиціи и жизненной группировки фигуръ, если направленіе interieur'овъ подготовило всю внѣшнюю обстановку для картинъ Федотова, то въ созданіи типовъ, въ психологіи разсказа онъ вполнѣ самостоятеленъ и стоитъ совершенно обособленно отъ своихъ предшественниковъ. Въ Москвѣ, гдѣ родился художникъ, были уже сдѣланы тѣ наблюденія, изъ которыхъ составился »основной фондъ« дарованія Федотова, по его собственнымъ словамъ. »Набрасывая большую часть моихъ вещей, я почему то представлялъ мѣсто дѣйствія непремѣнно въ Москвѣ«, разсказывалъ впослѣдствіи Федотовъ**. Здѣсь, въ этой яркой и типично-русской средѣ, возрастившей талантъ А. Н. Островскаго, онъ встрѣтилъ и запечатлѣлъ будущихъ героевъ своихъ твореній. Это не были придурковатые типы Орловскаго или портретные этюды съ идеально-условнымъ оттѣнкомъ въ родѣ »Кружевницы« Тропинина или »Мальчика со скрипкой« Варнека; они не походили даже на изображенія случайныхъ натурщиковъ въ духѣ Венеціанова. Запечатлѣвшіеся еще въ дѣтствѣ образы получили въ его произведеніяхъ выразительность и силу настоящихъ художественныхъ типовъ, такъ удачно схваченныхъ въ гущѣ русской жизни, что они по истинѣ являлись воплощеніемъ ея наиболѣе характерныхъ чертъ и общественныхъ группъ. Младшій спутникъ въ созвѣздіи великаго творца »Мертвыхъ душъ« и соратникъ піонера, проникнувшаго въ »темное царство«, Федотовъ придалъ яркую типичность и національный характеръ русскому жанру. При этомъ внѣшній реализмъ былъ для Федотова не цѣлью, а лишь средствомъ ярче выразить внутреннюю сторону предмета, психологію его героевъ. Поэтому Федотовъ есть первый представитель истиннаго реализма въ художественномъ смыслѣ въ русской живописи. Онъ поздно началъ спеціально заниматься живописью и до самой смерти оставался въ этой области любителемъ не только потому, что его мазокъ и штрихъ были робки, что ему съ трудомъ всегда давалась азбука искусства, но по самымъ свойствамъ своего таланта. Его творческая мысль съ дѣтства работала свободно. Какъ у всѣхъ любителей, его образы возникали независимо отъ яснаго сознанія границъ извѣстной формы искусства и ни одной изъ нихъ

* Въ воображеніи маіора заманчиво рисуется служба въ канцеляріи, комиссаріатѣ, въ провіантскомъ штатѣ, въ полиціи, въ таможнѣ

»Вотъ ужъ, говорятъ, тамъ можно . .
Только съ прочими дѣлись,
А иначе берегись! .
Вотъ къ такому бы мѣстечку
Пріютиться человѣчку! . . .«

Но всѣ мечты разлетаются отъ мысли, что вездѣ »подсунуть надо«

»Ты придешь, какъ точно въ лавкѣ,
Тамъ на все ужъ такса есть.
И не стоитъ мало несть.«

Не удовольствуется малымъ и всесильный писарь, чтобы научить уму.

»То есть, сколько и кому,
Да и въ руки ль самому
Можетъ, гдѣ важнѣй супруга
Иль секретная подруга . . . .
Поневолѣ послѣ всякъ,
Заплативъ за мѣсто такъ,
Все вернуть скорѣй захочетъ
И, какъ жадный волкъ, наскочитъ
Вымещать все надъ казной.«

Самъ маіоръ считая гнуснымъ обирать казну, находитъ наконецъ счастливый выходъ въ женитьбѣ на богатой

»Кстати жъ, слышалъ, у Кулькова,
У купца бородача,
Старовѣра богача..
Ужъ назначенъ милліонъ
Дочери . . . .«

Въ шансахъ на успѣхъ маіоръ не сомнѣвается: и купецъ, которому всегда грозитъ банкротство, и мѣщанинъ, которому забреютъ лобъ, — не опасные соперники.

»То ли дѣло дворянинъ,
Все жъ себѣ онъ господинъ,
Хочетъ — спитъ, а хочетъ — служитъ . . . . .«

Не пугаясь, что Кулькова »просто дура, на невѣстъ каррикатура«, маіоръ посылаетъ денщика за свахой, и, какъ новый Хлестаковъ, даетъ волю своей фантазіи, поучая денщика, какъ нужно говорить со свахой

»Отвѣчай, что господинъ
Твой — маіоръ еще покуда,
Но чрезъ годъ онъ худо-худо
Будетъ полный генералъ . . .
Не проврись про кухню нашу,
Что ѣдимъ вѣкъ щи да кашу
А скажи, на дняхъ умретъ
Барскій дядя пребогатый . .
Что наслѣдникъ, молъ, одинъ
[illegible]
А ужъ къ службѣ . . . охъ, исправный
Чуть про службу споръ и толкъ,
Самъ полковникъ, цѣлый полкъ,
Смотришь, прутъ къ намъ за совѣтомъ . . .
Картъ и въ руки не беретъ . . .
И что имъ и царь доволенъ,
И что, кажется, его, господина моего,
Онъ себѣ въ министры прочитъ . .
По ученью жъ, по уму
Не уступитъ никому,
Да чего. . . . Преосвященный
Разъ, пріѣхавши къ нему
Говоритъ: »хоть ты военный,
А ужъ друга не оставь,
Ты мнѣ проповѣдь поправь«
Онъ вѣдь съ нимъ на ты . . .«

Въ заключеніе маіоръ сулитъ награду денщику за удачно исполненную миссію

»Голодъ нынѣ ты забудешь,
У меня ты главнымъ будешь,
Цѣлымъ домомъ заправлять
Да другими понукать,
Да покрикивать и только
Любо! . . Хлопочи жъ, наволько.

* Знакомый Федотова П. Ф. Маслеръ передавалъ намъ, что самъ императоръ Николай I заинтересовался поэмой Федотова, и послѣдній былъ вызванъ въ Петергофъ, гдѣ и прочелъ свое произведеніе передъ Государемъ. Какъ ни относиться къ этому извѣстію, оно характерно для мнѣнія современниковъ о поэмѣ Федотова. По другому преданію, Федотовъ читалъ поэму передъ В. Кн. Михаиломъ Павловичемъ.

** А. В. Дружининъ »Воспоминанія о П. А. Федотовѣ«. Современн. 1853, II.

не покрывались вполнѣ. Эта склонность къ смѣшенію формъ и средствъ различныхъ областей искусства уже развилась и сдѣлалась обычной для Федотова, когда онъ приступилъ къ серіознымъ занятіямъ живописью, и поэтому оковы строгой эстетической теоріи безсильны были ограничить спутанность и сложность различныхъ элементовъ въ его творчествѣ и поработить его живой индивидуальный даръ. Здѣсь кроется причина его достоинствъ и недостатковъ какъ художника. Эта особенность его творчества поддерживалась и вліяніемъ общихъ условій того времени. Кипящая творческая мысль, возбужденная литературными вліяніями эпохи, когда все сильнѣе начинаетъ развиваться русское самосознаніе, не могла довольствоваться областью и средствами живописи, не всегда занимать художника, и онъ, сидя у знакомыхъ, набрасываетъ бѣгло на клочкѣ бумаги родственный визитъ новобрачныхъ къ старикамъ Кульковымъ, заключающимъ въ свои объятія маіора и его супругу*. Это превращеніе картины въ сложное повѣствованіе, это изобиліе идей, часто въ ущербъ внутренней правдѣ самого изображенія, есть, конечно, крупный недостатокъ творчества Федотова, но его стремленіе внести въ жанръ мысль и чувство, сдѣлать образъ человѣка яркой, живописной фразой, средствомъ выраженія идеи, даетъ историческое оправданіе этимъ увлеченіямъ его творческой мысли.

П. А. Федотовъ родился въ 1815 г.** 22-го іюня въ бѣдной чиновничьей семьѣ. Его отецъ, изъ отставныхъ екатерининскихъ военныхъ, обладалъ, по выраженію сына,



46. БРЮЛЛОВЪ, К. П. Гр. В. А. Перовскій.

способной отразить дѣйствительность широко и всесторонне. Не въ силахъ высказать всего посредствомъ чисто живописныхъ образовъ, Федотовъ, какъ и любимый имъ Гогартъ, испещряетъ свои произведенія ярлыками, надписями. Живопись переходитъ у него въ словесный разсказъ, и мысль переливается черезъ край не вмѣщающей ея картины. Тогда Федотовъ берется за перо, сочиняетъ басни и стихи въ дополненіе къ картинѣ. Написавъ поэму »Разсужденіе маіора«, онъ послѣднюю главу ея дорисовываетъ кистью въ своей картинѣ »Женитьба маіора«. Но картина всетаки безсильна передать всѣ цѣнныя для автора подробности этого момента, и Федотовъ снова дополняетъ живопись стихами, которые онъ тономъ балагура-раешника причитаетъ передъ публикой, столпившейся около его картинъ на выставкѣ. Казалось бы, заманчивая тема исчерпана. Но судьба маіора продолжаетъ »честностью безмѣрной«. Обремененный большой семьей, онъ часто, вѣроятно, сознавалъ неудобныя послѣдствія этой добродѣтели, и тогда комнаты Федотовскаго домика оглашались старческимъ брюзжаніемъ, отъ котораго порой не сладко приходилось окружающимъ. »Зима«, когда дѣти большую часть времени проводятъ въ комнатахъ, »обыкновенно проходила у насъ довольно печально«, разсказывалъ впослѣдствіи Федотовъ***. Но порою забывая о невзгодахъ настоящаго, старикъ любилъ вызвать въ памяти вереницу образовъ, чувствъ и приключеній своей далекой юности. Когда мы слышимъ отъ

* Три рисунка Федотова на эту тему принадлежатъ г-жѣ Н. П. Вернеръ въ Петербургѣ

** Эту дату рожденія вмѣсто 1816 г., приводимаго во многихъ біографіяхъ Федотова находимъ въ книгѣ для записи вступающихъ воспитанниковъ I го кадетскаго корпуса. Она же, по словамъ А. И. Сомова, значится и въ метрической книгѣ ц. Харитонія въ Огородникахъ Сомовъ »П. А. Ѳедотовъ«. 1878 г

*** А. В. Дружининъ »Воспоминанія о П. А. Ѳедотовѣ«. Современникъ 1853 г., II

Федотова, что первою женой его отца была плѣнная турчанка, передъ нами невольно возстаетъ образъ, созданный великимъ поэтомъ, – типъ екатерининскаго недоросля-офицера, съ мягкой привязчивой душой, защитника обиженной слабой сироты. Несомнѣнно, заглушенный сѣрой жизнью романтизмъ юности снова ярко вспыхивалъ въ воспоминаніяхъ старика и озарялъ его разсказы причудливымъ манящимъ свѣтомъ. Можно поручиться, что у него не было при этомъ слушателя болѣе внимательнаго, чѣмъ его маленькій сынъ. »Разсказы его, говоритъ Федотовъ, нельзя было слушать безъ особеннаго чувства: такъ отдаленно казалось время, къ которому они относились, такъ изумительны оказывались лица и герои, имъ упоминаемые«. Можетъ быть, въ этой фантастической окраскѣ слушатель былъ виноватъ не менѣе разсказчика. Характерно, что въ репертуарѣ стараго Федотова разсказы о походахъ занимали мало мѣста. Возможно, что воинственнаго настроенія было въ немъ не больше, чѣмъ въ героѣ »Капитанской дочки«, что ему, какъ и Гриневу, были ближе чувства и картины мирной жизни. Эти разсказы старика могли особенно содѣйствовать развитію природныхъ творческихъ способностей ребенка. И отецъ и сынъ въ присущей имъ обоимъ художественной живости воображенія объединялись притомъ новой внутренней связью, которой, можетъ быть, и объясняется глубокая любовь Федотова къ отцу. »Лѣто«, послѣ долгой скучной зимы, »было золотымъ временемъ года« для мальчика. Тогда онъ выходилъ на дворъ и улицу, и взорамъ будущаго художника открывалась своеобразная картина московскаго захолустья. »Отдаленныя улицы Москвы и теперь еще сохраняютъ колоритъ довольно сельскій, а въ то время были то-же, что деревня«, по словамъ Федотова. Эта полусельская природа Московскихъ окраинъ и ихъ типичные дворы, обставленные покосившимися сѣрыми флигелями, поросшіе зеленой травкой, съ двумя, тремя многолѣтними деревьями, съ курами и голубями, дали мальчику запасъ неизгладимыхъ художественныхъ впечатлѣній. Взобравшись на сѣнникъ, онъ наблюдалъ съ этой высоты открывавшуюся, »какъ на блюдечкѣ«, жизнь сосѣднихъ дворовъ съ ихъ яркими разнохарактерными типами, »неуглаженными« вліяніемъ культуры, прислушиваясь къ мѣткимъ русскимъ выраженіямъ, которыми впослѣдствіи такъ блещетъ его собственная рѣчь, его стихотворенія и басни. Здѣсь всякій день видѣлъ онъ »десятки народа самаго разнохарактернаго, живописнаго . . .« »Представители разныхъ сословій встрѣчались на каждомъ шагу — и у тетушекъ, и у кумы отца, и у приходскаго священника, и около сѣнника, и на сосѣднихъ дворахъ . . . Наша прислуга составляла часть семейства, болтала предо мной и являлась на распашку . . . Бытъ московскаго купечества мнѣ несравненно знакомѣе . . . Все, что вы видите на моихъ картинахъ, было видѣно и даже отчасти обсуждено во время моего дѣтства«, говорилъ впослѣдствіи Федотовъ, вспоминая о своихъ »созерцательныхъ« занятіяхъ съ высоты сѣнника. Такъ типичная, живописная, чуждая казеннаго духа Москва подготовляла въ немъ своими впечатлѣніями изобразителя характерно-русскихъ сценъ и образовъ. Если офиціальный Петербургъ былъ сферою придворно-академическаго стиля, то глубоко самобытная Москва представляла почву, особенно благопріятную для развитія реальнаго искусства, возникшаго помимо Академіи. Здѣсь родились Венеціановъ и Федотовъ. Здѣсь жили послѣ нихъ, учились и учили лучшіе русскіе жанристы. Здѣсь это новое національное теченіе въ русскомъ искусствѣ нашло себѣ мощную поддержку въ сочувствіи просвѣщеннаго мецената москвича, стяжавшаго основанною имъ Московской Художественной галлереей свѣтлую славу поборника русскаго общественнаго и культурнаго возрожденія.

Федотовъ получилъ образованіе въ I-омъ Московскомъ кадетскомъ корпусѣ. Талантливость и разносторонность дарованій выдѣляли его среди товарищей. Какъ первый по успѣхамъ онъ выпущенъ прапорщикомъ въ л.-гв. Финляндскій полкъ. Вмѣстѣ съ тѣмъ начинается первый періодъ жизни Федотова въ Петербургѣ, въ казармахъ его полка, среди товарищей офицеровъ. Федотовъ былъ исправный офицеръ, но военная служба не могла удовлетворить его художественной натуры. Средства Федотова (600 руб. жалованья) были слишкомъ скудны для гвардейца, и поэтому онъ, »сидя больше дома долженъ былъ занимать самъ себя . . . Вѣроятно, уже парадный выпускной актъ (при выходѣ изъ корпуса), — первая на немъ роль«, говоритъ Федотовъ въ своей автобіографіи*, »возбудила въ ребяческой душѣ сознаніе собственной силы, а затѣмъ желаніе дѣйствовать«. Повидимому, первой мыслью Федотова, въ связи съ этимъ желаніемъ, — было пополнить скудное образованіе, полученное въ корпусѣ; но онъ скоро убѣдился, что это средство не можетъ привести его къ намѣченной цѣли. Виной тому могла быть его плохая подготовка и еще скорѣй склонность къ занятіямъ художественнымъ. »Потому книги . . . были оставлены для карандаша«, силу котораго, онъ испыталъ еще въ корпусѣ. Въ часы досуга Федотовъ рисуетъ сцены изъ военной жизни**, портреты и каррикатуры на товарищей, или пишетъ стихи и сочиняетъ музыку на слова своихъ пѣсенъ и романсовъ. Посѣщенія Эрмитажа и картины голландскихъ жанристовъ, особенно Тенирса, зарождаютъ въ немъ новыя стремленія. Все чаще приходитъ ему мысль оставить службу и посвятить себя всецѣло искусству. Онъ начинаетъ посѣщать въ свободные дни вечерніе классы Академіи Художествъ. Но сознаніе, что онъ долженъ помогать отцу въ его нуждѣ и неувѣренность въ своемъ дарованіи вызываютъ трудныя и продолжительныя колебанія въ Федотовѣ. Чтобы провѣрить себя, онъ исполняетъ большую акварель »Пріѣздъ лѣтомъ 1837-го года В. Кн. Михаила Павловича въ лагерь финляндскаго полка«, композицію съ множествомъ портретовъ съ натуры, въ родѣ тѣхъ изображеній военныхъ парадовъ, которыми извѣстны были братья Чернецовы. Несмотря на сѣрый тонъ, однообразіе военной одежды и наивности любительской техники, картина смотрится безъ скуки и обнаруживаетъ въ тонкихъ оттѣнкахъ выраженія, приданныхъ отдѣльнымъ портретамъ, большую наблюдательность автора, какъ психолога. Картина была поднесена В. Кн. Михаилу Павловичу. Черезъ годъ художникъ рѣшается просить начальство выхлопотать ему

* »Москвитянинъ« 1853 г., т. II. Цитаты изъ автобіографіи Федотова здѣсь и въ дальнѣйшемъ изложеніи мы приводимъ по возможности по самой рукописи автора, т. е. безъ поправокъ и сокращеній, сдѣланныхъ въ ней редакторомъ Москвитянина М. П. Погодинымъ. Рукопись была любезно предоставлена намъ для пользованія П. Я. Дашковымъ.

** Изъ раннихъ рисунковъ Федотова исполненныхъ въ 30-хъ годахъ особенно интересны: акварель въ коллекціи А. И. Сомова, изображающая человѣка, бросающаго со скалы въ волны, весьма наивная по техникѣ и романтичная по духу (пейзажъ и фигура въ плащѣ эффектно освѣщены луной), акварель »Федотовъ, произведенный въ офицеры и его родители идутъ по двору I-го кадетскаго корпуса« (колл. И. Е. Цвѣткова); въ Третьяковской галлереѣ акварель »Улица во время дождя«; акв. портретъ отца Федотова; акварель »Федотовъ и его товарищи офицеры играютъ въ карты« нач. 40-хъ годовъ. На послѣдней, по свидѣтельству П. С. Ванновскаго, изображены слѣдующія лица: 1-ый, считая слѣва, Бѣлокопытовъ, 2-ой Ф. Загорскій, 3-ій П. Львовъ, 4-ый П. А. Федотовъ, 5-ый А. В. Дружининъ 1-ый, братъ писателя, 6-ой А. Р. Дрентельнъ, 7-ой А. Жедринскій, 8-ой П. С. Ванновскій. Въ подписи подъ самымъ рисункомъ въ Третьяковской галлереѣ, невѣрно указаны имена Ждановича и Гусева, какъ показываетъ сравненіе этой акварели съ другой прекрасной акварелью Федотова 1840 г., принадлежащей В. Г. Дружинину и изображающей трехъ братьевъ Дружининыхъ, играющихъ въ карты. Лицо А. В. Дружинина совершенно сходно съ лицомъ пятаго слѣва игрока на аквар. Третьяковской галлереи.

что — нибудь »на рисовальныя удобства«. Ходатайство имѣло успѣхъ. Федотовъ получилъ приказъ явиться во дворецъ къ В. Кн. Михаилу Павловичу. Послѣднiй разспросилъ художника о его средствахъ. Отвѣчая на вопросы, Федотовъ коснулся, вѣроятно, и своей завѣтной мечты о выходѣ въ отставку, съ цѣлью посвятить себя искусству, на что и получилъ характерный отвѣтъ: »А что, братъ, туго, туго! Напиши мнѣ запискою, сколько тебѣ нужно. Ты получишь. Только въ отставку не затѣвай: разсорюсь!« Бѣднякъ былъ внѣ себя отъ радости, цифры прыгали въ умѣ, »воображенiе полѣзло на миллiонъ«. Новая картина Федотова акварелью »Освященiе знаменъ въ возобновленномъ дворцѣ« была представлена Великимъ Князем ъ Государю, »и царь«, говоритъ Федотовъ, »рѣшилъ по царски: предоставить ему добровольное право оставить службу и посвятить себя живописи, съ содержанiемъ по 100 р. асс. въ мѣсяцъ«. Но Федотовъ продолжалъ колебаться. Наконецъ онъ рѣшился показать свои опыты знаменитому К. Брюллову и спросить его совѣта. Брюлловъ одобрилъ самыя работы, но намѣренiе Федотова призналъ рискованнымъ въ виду того, что въ его годы слишкомъ трудно овладѣть художественной техникой и освободиться отъ наивныхъ прiемовъ любителя. Творецъ блестящей »гибели Помпеи« и авторъ горемычнаго маiора говорили на разныхъ языкахъ; одинъ, воспитанный въ академическихъ понятiяхъ, считалъ искусство красотой, другой, наблюдавшiй съ сѣнника сцены »неуглаженной культурой« жизни, самъ того не сознавая, чувствовалъ искусство какъ правду. Понятно, что Федотовъ потерялъ еще четыре года въ томительной борьбѣ съ голосомъ разсудка и совѣтами друзей и въ 1844 году все же вышелъ въ отставку, чтобы послѣдовать за властно призывавшей его правдой. На прощальномъ обѣдѣ сослуживцы и друзья напутствовали Федотова пожеланiями успѣха, и самъ онъ, съ увлеченiемъ развивая мысль о великой роли художника-моралиста, »въ надеждѣ славы и добра«, безъ боязни смотрѣлъ на свободную манящую даль.

Такъ начинается новый перiодъ его жизни. Федотовъ нанимаетъ себѣ комнату подъ самой крышей, рядомъ съ чердакомъ, а позднѣе въ бѣдномъ домикѣ одной изъ дальнихъ линiй Васильевскаго Острова. Онъ питается пятнадцатикопеечнымъ обѣдомъ и, чтобы не замерзнуть въ нетопленной квартирѣ, работаетъ въ халатѣ на мерлушкахъ. Прошли еще три года тяжкихъ лишенiй, упорнаго труда дома и въ классахъ Академiи. Необходимость помогать отцу и сестрамъ заставляетъ Федотова избрать себѣ вначалѣ выгодный и популярный въ то время родъ батальной живописи. Но его изображенiя акварелью военныхъ сценъ не похожи на обычныя баталiи. Какъ показываютъ самыя названiя* этихъ сценъ, онъ изображалъ жизнь солдатъ во время мира: на ученьѣ, въ бивуакахъ и казармахъ, или эпизоды партизанскаго набѣга, т. е. все картины, богатыя чертами бытоваго характера. Федотовъ усердно занимался въ батальномъ классѣ академiи, изучая анатомiю лошади, но душевныя склонности снова взяли верхъ



1,. БРЮЛЛОВЪ, К. П. Портретъ кн. А. Н. Голицына.

* »Бивуакъ л.-гв. Павловскаго полка«, »Бивуакъ л.-гв. Гренадерскаго полка«, »Французскiе мародеры въ деревнѣ«; »Переходъ егерей въ бродъ«; »Вечернiя увеселенiя въ казармахъ«; »Казарменная жизнь« — серiя въ духѣ Гогарта.

надъ велѣніями разсудка. Въ его альбомахъ, теперь исчезнувшихъ, среди причудливыхъ каррикатуръ, портретовъ и военныхъ сценъ, всегда встрѣчались и наброски бытовые и изображенія характерныхъ типовъ, подмѣченныхъ Федотовымъ на обычныхъ его прогулкахъ по захолустьямъ Петербурга, на Смоленскомъ кладбищѣ или въ городкѣ петербургской бѣдноты, Галерной Гавани, гдѣ онъ продолжалъ обогащать свой »фондъ«, какъ и на московскомъ сѣнникѣ, прислушиваясь къ мѣткимъ выраженіямъ, присматриваясь къ лицамъ и сценамъ, заглядывая въ окна и подземныя таверны. Нѣсколько такихъ рисунковъ Федотова увидалъ И. А. Крыловъ, котораго глубоко чтилъ Федотовъ какъ писателя. Рисунки такъ понравились баснописцу, что онъ написалъ Федотову письмо, въ которомъ убѣждалъ его отдаться своему настоящему призванію жанриста,



48. БРЮЛЛОВЪ, К. П. Портретъ Ѳ. И. Прянишникова.

потому »что это то и есть конекъ его, а не лошадки тамъ, да не солдатики въ строю«*. »Старая страсть къ нравственно-критическимъ сценамъ изъ обыкновенной жизни, прорывавшаяся уже и прежде (и наиболѣе утвержденная въ душѣ)«, по словамъ Федотова, »получивши поощрительный отзывъ и благословеніе на чинъ народнаго нравоописателя отъ И. А. Крылова, теперь на свободѣ развилась вполнѣ, такъ что профессоръ его Зауэрвейдъ (баталистъ) нашелъ не лишнимъ оставить ученика своему собственному влеченію, и начались тогда по временамъ появляться уже сложные эскизы (зачеркнуто въ рукописи самимъ Федотовымъ: . . . направленіе это высказываться въ эскизахъ).« Повидимому къ нимъ относится и большая часть эскизовъ Федотова сепіей, находящихся теперь въ Третьяковской галлереѣ*. Эти эскизы интересны какъ упражненія Федотова въ стилѣ Гогарта. Федотовъ славился въ кругу товарищей какъ талантливый разсказчикъ-юмористъ. Его страсть къ разсказу съ сложнымъ развѣтвленіемъ дѣйствія, съ цѣлою толпою образовъ, нашла родственное для себя явленіе въ Гогартовскихъ гравюрахъ, представляющихъ отдѣльные моменты сложнаго разсказа съ моральнымъ содержаніемъ. Изданіе гравюръ Гогарта всегда лежало на столѣ Федотова**. Онъ мечталъ даже о поѣздкѣ въ Англію, чтобы изучить на мѣстѣ стиль англійской сатирической живописи. Вмѣстѣ съ лучшими талантами эпохи, онъ чувствовалъ потребность сдѣлать искусство однимъ изъ средствъ самопознанія общества. Въ своихъ эскизахъ онъ старается осуществить тѣ задачи проповѣдника-моралиста, о которыхъ онъ мечталъ, рѣшившись посвятить себя искусству. Онъ изображаетъ здѣсь пагубныя слѣдствія нищеты и мотовства, капризы барскаго самодурства, безжалостнаго къ людямъ, но исполненнаго нѣжности къ собачкѣ, жизнь кутилъ и игроковъ, не платящихъ по счетамъ, и обманутаго ложною красой и показнымъ богатствомъ молодожена. Онъ подражалъ

* Цитату изъ исчезнувшаго теперь письма Крылова приводимъ по статьѣ П. Н Петрова. »П. А. Ѳедотовъ и современное значеніе живописи бытовыхъ сценъ«. Сѣв. Сіян. 63 г. т. I.

* Эти эскизы были въ послѣдствіи на выставкѣ картинъ и эскизовъ Федотова, устроенной въ 1850 г. въ Москвѣ, куда Федотовъ пріѣхалъ въ этомъ году повидаться съ родными. На одномъ эскизѣ стоитъ 1846-й годъ, переправленный впослѣдствіи въ 1848-й. Эскизъ помѣченный 1848-мъ годомъ, и эскизъ »Слѣдствіе смерти Фидельки« отличаются отъ остальныхъ большей правильностью рисунка, законченностью исполненія и спокойной глубиною тона. Это различіе въ самомъ стилѣ рисунковъ и переправленная дата позволяютъ думать, что эскизы исполнялись въ два срока, до появленія первыхъ картинъ Федотова (1847 г.), и послѣ него, когда Федотовъ уже сдѣлалъ большой шагъ впередъ въ рисункѣ, свѣтотѣни и композиціи. Изъ рисунковъ этого періода интересна также акварель 1847 года »На базарной площади« (принадлежитъ проф. А. Б. Фохту въ Москвѣ), въ которой еще чувствуется связь Федотова съ А. Орловскимъ и съ прежнимъ направленіемъ этнографическихъ иллюстрацій.

** По словамъ Л. М. Жемчужникова, оно было подарено Федотову писательницей гр. Е. П. Растопчиной.

Гогарту не только въ стилѣ этихъ композицій, но въ самомъ характерѣ своей сатиры и часто даже въ выборѣ сюжетовъ. Онъ, какъ и Гогартъ, караетъ только общечеловѣческіе недостатки. Федотовъ принужденъ былъ ограничиться сатирой нравовъ и по цензурнымъ условіямъ той эпохи. Однако изрѣдка въ его произведеніяхъ встрѣчаются попытки отмѣтить недостатки и общественнаго строя (въ эскизѣ »Болѣзнь Фидельки« барыня бьетъ горничную, въ рис. авкар. »Въ передней пристава« обыватели несутъ обильные дары начальству, поэма »Разсужденіе маіора« имѣетъ главнымъ образомъ характеръ общественной сатиры). И въ этихъ частныхъ случаяхъ его творчество уже предвѣщаетъ направленіе, типичное для русскаго искусства въ его дальнѣйшемъ развитіи. Но по общему новится вполнѣ понятной опасность превращенія живописи въ проповѣдь моральныхъ и общественныхъ идей. Только тамъ, гдѣ Федотовъ былъ вполнѣ самостоятеленъ и, позабывъ о цѣляхъ моралиста, обращался памятью къ живымъ московскимъ впечатлѣніямъ, онъ создалъ глубоко національные, истинно художественные образы. Его эскизы могли бы оттолкнуть своей условностью, еслибы и въ нихъ не встрѣчалось нѣсколько живыхъ и яркихъ типовъ, заимствованныхъ также, очевидно, изъ »московскаго фонда«. Кромѣ этой серіи эскизовъ, въ музеяхъ, у частныхъ собирателей и у знакомыхъ Федотова до сихъ поръ еще хранятся его рисунки, которые онъ исполнялъ, сидя въ гостяхъ у своихъ друзей, на случайно подвернувшемся клочкѣ бумаги. До насъ дошла только незначительная часть



49. ПЕТРОВСКІЙ, П. С. Агарь и Измаилъ

характеру сатиры Федотова, его произведенія скорѣе примыкаютъ къ чуждому соціальныхъ интересовъ искусству прошедшаго. Подражаніе Гогарту было для Федотова только школой композиціи и образнаго выраженія мысли, но оно не подавило развитія оригинальныхъ свойствъ его таланта. Въ этихъ подражаніяхъ давалъ онъ выходъ своей склонности къ каррикатурѣ и къ смѣшенію литературы съ живописью. Здѣсь онъ былъ свободенъ въ своихъ творческихъ порывахъ и не признавалъ тѣхъ рамокъ, которымъ онъ невольно подчинялся, работая свои картины, гдѣ все опредѣлялось строгой правдою натуры, исключавшей все неорганическое и условное. Онъ, очевидно, съ увлеченіемъ исполнялъ эти эскизы. Нравились они и современникамъ художника, въ которыхъ творчество Гоголя оживило интересъ къ сатирѣ, къ критическому пересмотру жизни. Но въ художественномъ отношеніи въ этихъ подражательныхъ опытахъ такъ много недостатковъ, что ста- этихъ набросковъ, цѣнныхъ для ознакомленія съ талантомъ Федотова. Многіе изъ нихъ были нарисованы мѣломъ на ломберномъ столѣ и существовали только нѣсколько мгновеній. Большинство изъ уцѣлѣвшихъ относится къ періоду отъ 47—51 года; рѣдко встрѣчаются рисунки болѣе ранняго времени. Въ особенности интересны рисунки, исполненные въ семьѣ Флуговъ и Ждановичей*. Это большей частью изображенія хозяевъ дома, ихъ гостей и прислуги**, или бѣглые наброски новыхъ композицій и варіанты уже воплощенныхъ образовъ, оставшіеся отъ законченнаго цѣлаго, какъ щебень и щепа отъ возведеннаго зданія. Въ рисункахъ 50-хъ годовъ еще много слабыхъ сторонъ и технической наивности, но чѣмъ

* Эти рисунки впервые указалъ В. В. Жерве въ своихъ статьяхъ о Федотовѣ (Ист. Вѣстн. 1901 г. мартъ, Военный Сборникъ 1902 г. № 11)

** Напримѣръ, рисунокъ старухи няньки Ждановичей (принадлежитъ Н. П. Вернеръ, урожд. Ждановичъ) рис., изображающій К. К. Флуга въ разговорѣ съ экономкой M-me Huhn, и др. рисунки, изображающіе лицъ родственныхъ семьѣ Флуговъ.

дальше, тѣмъ черты становятся увѣреннѣй. Законченной опредѣленностью отличаются рисунки 47—48 годовъ, хотя въ нихъ совсѣмъ нѣтъ того, что называется »манерой«. Они скромны, какъ добросовѣстный этюдъ ученика, и тѣмъ не менѣе прелестны по простотѣ и правдѣ. Каждый штрихъ подкупаетъ любовнымъ отношенiемъ художника къ природѣ, говоритъ о его страстномъ стремленiи научиться ея правдѣ. »Черезъ три года этюдныхъ«, говоритъ Федотовъ, »начались пробы писанiя въ миніатюрѣ масляными красками. Для практики онъ переписалъ этой манерой портреты почти всѣхъ своихъ знакомыхъ и потомъ принялся за несложныя картины«.* Нѣсколько такихъ маленькихъ портретовъ масляными красками было исполнено Федотовымъ съ членовъ знакомаго ему семейства Ждановичей.** Несмотря на робкое наивное письмо, эти портретики отличаются какой то внутренней жизнью и порой очень тонкими оттѣнками въ выраженiи. Психологическiй талантъ Федотова проявилъ себя и въ этихъ скромныхъ опытахъ. Благодаря этой особенности, портреты, имъ исполненные, всегда казались очень сходными. Къ числу лучшихъ работъ этого рода относится также портретъ однокашника и сослуживца Федотова по полку П. С. Ванновскаго, написанный въ 49-мъ году, передъ отправленiемъ Ванновскаго въ венгерскую компанiю. Наконецъ въ 1847 году Федотовъ послѣ долгихъ мѣсяцевъ работы закончилъ двѣ картины: »Разборчивая Невѣста« и »Утро чиновника, получившаго вчера орденъ« (или »Свѣжiй Кавалеръ«), и со страхомъ и трепетомъ представилъ ихъ на судъ Академiи. Черезъ нѣсколько дней Федотовъ былъ приглашенъ къ Брюллову и, »явясь предъ Страшнаго Судью«, встрѣченъ былъ самыми лестными похвалами. Картины были тутъ же на квартирѣ больного тогда Брюллова. »Я отъ Васъ ждалъ, всегда ждалъ«, сказалъ Брюлловъ, »но Вы меня обогнали«.

Картина »Свѣжiй кавалеръ« принадлежитъ Румянцевской галлереѣ (гелiогр. X).*** Федотовъ самъ составилъ описанiе къ своимъ картинамъ, какъ бы сознавая ихъ родство съ литературно-сатирическимъ разсказомъ. Дѣйствительно, стоитъ вглядѣться въ массу мелкихъ подробностей, переполняющихъ картину, чтобы прочесть въ нихъ цѣлую исторiю и выяснить изъ этихъ мелочей обстановку и среду, духовный кругозоръ и отношенiя дѣйствующихъ лицъ. Описанiе Федотова является при этомъ на помощь зрителю: »Утро послѣ пированiя по случаю полученнаго ордена. Новый кавалеръ не вытерпѣлъ, чѣмъ свѣтъ нацѣпилъ на халатъ свою обнову†, и горделиво

* Къ числу этихъ первыхъ пробныхъ картинокъ масляными красками относится очевидно, и »Прибытiе дворцоваго гренадера въ свою бывшую роту Финляндскаго полка« которую бiографы Федотова ошибочно считаютъ акварелью и относятъ къ числу первыхъ его работъ, невѣрно понимая сказанное въ статьѣ А. В. Дружинина объ этомъ эскизѣ. По свидѣтельству И. С. Остроухова, этотъ небольшой эскизъ едва-ли не лучшая работа Федотова масляными красками.

** Особенно хороши портреты Н. П. Жданович въ институтской формѣ за клавикордами, ея сестры А. П. Жданович съ болѣзненно грустнымъ выраженiемъ въ лицѣ и ихъ отца П. В. Жданович. Всего г-жѣ Н. П. Вернеръ, урожд. Жданович, принадлежитъ 8 портретовъ масляными красками, исполненныхъ Федотовымъ.

*** Размѣръ $9^1/_3 \times 10^1/_3$ в. Подпись П. Федотовъ.

† По словамъ знакомой Федотова Н. С. Шишмаревой, картину »Свѣжiй кавалеръ« соглашались допустить на выставку только въ томъ случаѣ, если Федотовъ уничтожитъ орденъ на халатѣ кавалера. Но отъ такого измѣненiя утратили бы всякiй смыслъ и сюжетъ картины и самый жестъ чиновника. Федотовъ заручился письмомъ къ генералу А. П. Ермолову и, благодаря содѣйствiю послѣдняго, разрѣшено было выставить картину, безъ уничтоженiя ордена. Вѣроятно, этотъ случай далъ поводъ Федотову сочинить басню »Усердная Хавронья«, первоначально озаглавленную »Цензура«. Ребенокъ, желая сорвать розу, укололся о шипы и расплакался. Мать, утѣшая ребенка, бранитъ колючки и обѣщаетъ всѣ ихъ оборвать. Усердная, но глупая служанка Хавронья, чтобы угодить госпожѣ, спѣшитъ уничтожить всѣ шипы на розанахъ и ягодныхъ кустахъ.

»Съ колючками жъ кой-гдѣ и кожу ободрала
И неколючее вокругъ все перемяла.
Черезъ недѣлю все завяло! . . .
Колоться нечѣмъ . . . Бабѣ честь! . . . .
За то понюхать иль поѣсть
Въ саду бывало прежде густо,
А нынче . . . пусто! . . . .«

Басня въ рукописи заканчивалась правоученiемъ

»И такъ у насъ въ натурѣ
Мигни только цензурѣ!«

напоминаетъ свою значительность кухаркѣ. Но она насмѣшливо показываетъ ему единственные, да и то стоптанные и продырявленные сапоги, которые несетъ чистить. На полу валяются объѣдки и осколки вчерашняго пира, а подъ столомъ на заднемъ планѣ видѣнъ пробуждающiйся, вѣроятно, оставшiйся на полѣ битвы, тоже кавалеръ, но изъ такихъ, которые пристаютъ къ проходящимъ съ требованiемъ паспортовъ. Талiя кухарки не даетъ права хозяину, имѣть гостей лучшаго тона.« Многiя подробности картины особенно характерны. Котъ, проснувшись съ наступленiемъ утра, сладко тянется. Въ кухнѣ печь уже затоплена и таганокъ поставленъ на огонь, кухарка собирается молоть кофе. Романъ Булгарина на полу, гитара, канарейка въ клѣткѣ, кинжалъ для украшенiя стѣны и Вѣдомости Городской Полицiи — вотъ духовные друзья хозяина въ часы досуга. Сзади на комодѣ видна чернильница на ящикѣ изъ подъ сигаръ, на стулѣ вицъ-мундиръ и помочи, на столѣ приборъ для бритья, догорѣвшая свѣча и щипцы для снимания нагара. Всѣ эти эмблемы жалкой дѣйствительности и продранный сапогъ въ рукахъ насмѣшливой кухарки представляютъ яркiй контрастъ съ манiей величiя, внезапно овладѣвшей новымъ кавалеромъ. Такова психологическая тема картины. Уже Брюлловъ замѣтилъ главный недостатокъ этого произведенiя тѣсноту композицiи, и совѣтовалъ Федотову не увлекаться »сложностью Гогартовской«. »У него каррикатура«, добавилъ онъ »а у Васъ натура!« Дѣйствительно, въ любви къ натурѣ Федотовъ не уступитъ ученикамъ Венецiанова. При исполненiи своихъ картинъ, онъ не щадилъ ни средствъ ни силъ, чтобы въ жизни отыскать лицо, тождественное съ образомъ, возникшимъ въ его воображенiи. Фантазiя Федотова, при его природной наблюдательности, никогда не уклонялась отъ дѣйствительности, и ему обыкновенно удавалось отыскать подходящаго натурщика, но все же этотъ методъ сильно замедлялъ работу, дѣлалъ ее робкой, хотя и придавалъ ей силу выразительной, глубокой правды.* Съ натуры исполнены въ его картинахъ и всѣ мелочи сложной обстановки. Но поученiе, которое и въ данномъ случаѣ, повидимому, ставилъ себѣ цѣлью Федотовъ**, блѣднѣетъ передъ непосредственнымъ впечатлѣнiемъ отъ созданныхъ имъ образовъ. Во всѣхъ лучшихъ произведенiяхъ Федотова его даръ подмѣчать комическое въ жизни смягчаетъ неприглядность ея пошлыхъ сторонъ. Художникъ беретъ верхъ надъ моралистомъ, и вмѣсто страшнаго смѣха бичующей сатиры зритель видитъ добродушную улыбку любовно относящагося къ людямъ юмора.

Между тѣмъ »говоритъ Федотовъ«, начата уже была картина »Женитьба маiора«, которою Брюлловъ также »чрезвычайно былъ доволенъ«. По ходатайству Брюллова, академiя испросила Федотову 700 руб. пособiя для окончанiя картины. За это же произведенiе Федотовъ удостоенъ былъ званiя академика. Вмѣстѣ съ двумя первыми картинами »Женитьба маiора« была выставлена на академической выставкѣ 1848 г. »Кто былъ на прошлогодней выставкѣ«, пишетъ самъ Федотовъ, »тотъ знаетъ влiянiе этихъ картинъ на публику. Вѣроятно, онъ около нихъ не озябъ«. Послѣ холода академическихъ полотенъ, съ ихъ далекими отъ жизни темами, зрители, дѣйствительно, отогрѣвались при видѣ этихъ искрящихся жизнью и весельемъ, всѣмъ понятныхъ сценъ. »Имя Павла

* А. И. Сомовъ: П. А. Федотовъ.

** Какъ это видно изъ стихотворенiя: »Свѣжiй кавалеръ, или: гдѣ завелась дурная связь, тамъ и въ великiй праздникъ грязь«, написаннаго Федотовымъ по поводу этой картины. Стихотворенiе исполнено прозаическихъ нехудожественныхъ мыслей и насквозь проникнуто прописной моралью.

Андреевича гремѣло по городу«, разсказываетъ его другъ, писатель А. В. Дружининъ, »его сослуживцы и друзья находились въ полномъ восхищеніи. Я бросился въ Академію и увидѣлъ въ одной изъ боковыхъ залъ великія толпы народа. Все пространство отъ картинъ до двери было запружено любопытными: едва, едва, съ помощью лорнета и приподнявшись на цыпочкахъ, успѣлъ я усмотрѣть за толпой картины, столь мнѣ знакомыя«. Изъ всѣхъ произведеній Федотова наибольшій восторгъ вызывала картина »Женитьба маіора«, обезпечившая его автору навсегда славное имя въ исторіи русскаго жанра. Самъ Федотовъ такъ описываетъ все изображенное въ этой картинѣ, находящейся теперь въ Румянцевской галлереѣ (геліогр. XI)*, »Сваха приводитъ въ купеческій домъ жениха-маіора. Хозяинъ суетится и торопится застегнуться, сконфуженная дочка хочетъ убѣжать, но мать удерживаетъ ее за платье. Обѣ разряжены для пріема жениха. На столѣ разная закуска; кухарка несетъ кулебяку, а сидѣлецъ-вина; къ нему изъ другой комнаты тянется глухая старуха съ вопросомъ: къ чему эти приготовленія, а онъ показываетъ на входящую сваху. Шампанское уже стоитъ на подносѣ, на стулѣ. На лѣвой сторонѣ видна часть образовъ съ лампадками; подъ ними столъ со священными книгами. На стѣнахъ портреты митрополита, Кутузова, Кульнева и самого хозяина съ книжкой въ рукахъ. Картины: Эловайскій на конѣ и видъ монастыря«. По сравненію съ прежними произведеніями Федотова, »Женитьба маіора« представляетъ большой шагъ впередъ. Типы въ высшей степени характерны, но свободны отъ каррикатурности, которой не совсѣмъ чужды его первыя картины; детали многочисленны, но композиція уже не кажется тѣсной. Каждая подробность вытекаетъ естественно изъ характера момента какъ необходимый элементъ его, и только въ изображеніи кошки, зазывающей гостей, еще замѣтно вліяніе Гогартовскихъ композицій, съ ихъ неестественнымъ скопленіемъ всевозможныхъ мелочей, способныхъ подчеркнуть основную тему. Но съ другой стороны это воплощеніе народной примѣты превосходно отвѣчаетъ духу всей сцены, ея яркому національно-бытовому характеру.* Наконецъ, всѣ второстепенныя дѣйствія и лица умѣло сгруппированы вокругъ двухъ центральныхъ фигуръ, придающихъ композиціи единство и съ внѣшней и съ идейной стороны. Единству впечатлѣнія, не-



50. МИХАЙЛОВЪ, Г. К. Дѣвушка, ставящая свѣчу передъ образомъ.

* Размѣръ 16⅔ × 12⅞ в. Подпись П. Федотовъ.

* Какъ живо чувствовалъ этотъ народный духъ своей картины самъ авторъ, показываютъ тѣ характеристики, которыя даетъ онъ ея главнымъ героямъ, изображая изъ себя раешника передъ толпою зрителей:

И вотъ извольте посмотрѣть,
Какъ хозяинъ купецъ
Невѣстинъ отецъ
Не сладитъ съ сюртукомъ.
Онъ знакомъ больше съ армякомъ
Какъ онъ бьется, пыхтитъ,
Застегнуться спѣшитъ
На распашку принять неучтиво.«
А позвольте посмотрѣть,
Какъ наша невѣста,
Не найдетъ сдуру мѣста
»Мужчина чужой
»Ой срамъ то какой. . . .
»Гость замолвитъ, чай, рѣчь . . .
»А тутъ нетѣмъ скрыть плечъ;
»Шарфъ сквозистый такой
»Все насквозь, на виду . .
»Нѣтъ въ свѣтлицу уйду! . .
А умная мать
За платье ее хвать
И вотъ извольте посмотрѣть,
Какъ въ другой горницѣ
Грозитъ ястребъ горлицѣ,
Какъ маіоръ толстый, бравый
Карманъ дырявый,
Крутитъ свой усъ:
»Я, дескать, до денежекъ доберусь«.

смотря на все богатство частностей, способствуетъ и мягкая гармонія, глубина и теплота тоновъ. Мягкимъ свѣтло-розовымъ пятномъ выдѣляется на темномъ, но воздушномъ фонѣ фигура дочери, и даже радужные переливы и яркіе тона въ костюмѣ матери образуютъ въ общемъ очень гармоническое цѣлое.* Но особенно удачно и правдиво переданъ въ картинѣ лучъ солнца, озарившій переднюю. Невольно вспоминаются, при видѣ этихъ мягкихъ гармоничныхъ тоновъ, красивыхъ свѣтовыхъ пятенъ и заботливо законченныхъ деталей, картины нидерландскихъ мастеровъ въ Эрмитажѣ, Тенирса, Остада, Броуэра, Терборха и Питеръ де Гоха. Въ красивомъ освѣщеніи и заботливой передачѣ interieur'а Федотову предшествуютъ венецановцы, а въ гармоніи его тоновъ чувствуются еще тѣ



51. ОРЛОВЪ, П. Н. Октябрь въ Римѣ

преданія живописи 18-го вѣка, которыя господствуютъ въ произведеніяхъ Левицкаго и Боровиковскаго и лучшихъ русскихъ колористовъ начала 19-го вѣка. Особенно живо переданы въ »Женитьбѣ маіора« всѣ движенія фигуръ, которыя всегда прекрасно удаются Федотову. Эта черта могла бы показаться новой въ русскомъ жанрѣ, еслибъ уже раньше она не проявилась такъ блестяще въ творчествѣ А. О. Орловскаго.

Чѣмъ дальше работаетъ Федотовъ, тѣмъ простота, типичность и правда жизни все сильнѣе торжествуютъ въ его произведеніяхъ, образы и элементъ повѣствовательный приходятъ въ равновѣсіе, единство впечатлѣнія получаетъ перевѣсъ надъ сложностью. Понятно, не сразу удается отдѣлаться художнику отъ прежнихъ недостатковъ, навѣянныхъ вліяніемъ Гогарта. Поучительный характеръ темы, перевѣсъ задачъ идейныхъ надъ художественно-живописными еще живо даетъ чувствовать себя въ картинѣ Федотова »Завтракъ аристократа« (геліогр. XII)*, относящейся, вѣроятно, къ послѣднему періоду его творчества отъ 1849—1851 года. Она находится теперь въ Румянцевской галлереѣ. Изъ всѣхъ картинъ Федотова »Завтракъ аристократа«, несомнѣнно, наименѣе удачная. Тема отличается придуманностью, самый типъ нѣсколько безличенъ, отчего и смыслъ картины остается непонятенъ безъ особыхъ объясненій. Описаніе ея сюжета, очевидно, со словъ самого автора, даетъ И. Можайскій**, знакомый Федотова. »Въ богато убранной комнатѣ изображенъ молодой офицеръ(?) въ великолѣпномъ шелковомъ халатѣ . . . Это одна изъ тѣхъ личностей, которыя, живя однимъ жалованьемъ и долгами, заботятся болѣе всего о томъ, чтобы въ убранствѣ комнатъ и въ костюмѣ сравниться со своими великосвѣтскими знакомыми, графами и князьями . . . Такой-то франтъ обѣдалъ кускомъ чернаго хлѣба . . . Вдругъ въ прихожей звонятъ. Тщательно остриженный, вымытый и расчесанный пудель съ лаемъ бѣжитъ встрѣчать гостя, можетъ быть, одного, изъ графовъ и князей. О ужасъ! Что подумаетъ его сіятельство, увидѣвъ черный хлѣбъ на богатомъ письменномъ столѣ! . . .«

* Тотъ же эффектъ и тѣ же качества колорита отличаютъ и картину »Свѣжій Кавалеръ«. Въ 1848 году Федотовъ исполнилъ также превосходную по выраженіямъ лицъ и красивому теплому тону большую акварель, принадлежащую г. Дрентельну. На ней изображенъ Федотовъ, показывающій въ лагерѣ свои рисунки семейству своего командира Вяткина и его гостямъ. Подъ рисункомъ подпись: »Величайшее изъ всѣхъ удовольствій дѣлать удовольствіе другимъ. Федотовъ 1848«. Къ этому же времени, судя по теплотѣ тоновъ и законченности исполненія, относится и акварель Федотова »Все холера виновата« (въ Библ. Акад. Худож. и другой незаконченный экземпляръ, принадлежащій К. К. Флугу, родные котораго позировали для этой акварели).

* Размѣръ $9^{1}/_{8} \times 11^{1}/_{2}$ в.

** И. Можайскій »Нѣсколько словъ о покойномъ академикѣ П. А. Ѳедотовѣ«. Отеч. Зап. 1859 г. Январь.

За портьерой видна уже рука гостя, нажимающая ручку двери. Готовясь встать для встрѣчи гостя, хозяинъ въ смущенiи спѣшитъ закрыть предательскiй ломоть книжкой моднаго романа и старается скорѣе прожевать застрявшiй во рту кусокъ. Въ композицiи картины чувствуется уже больше простора, чѣмъ въ »Свѣжемъ Кавалерѣ« и въ »Женитьбѣ маiора«, но за то и техника и колоритъ утратили прежнiя достоинства: фигура и подробности выписаны сухо, тона стали холоднѣе, въ ихъ сочетанiи есть что-то жесткое, точно леденящая рука жестокой бѣдности, угнетавшей Федотова, сушитъ своимъ холодомъ жизненныя краски и черты его образовъ. Вѣроятно, подъ влiянiемъ той же губительной борьбы съ суровыми невзгодами жизни измѣняется и самый характеръ настроенiя и типовъ въ творчествѣ Федотова. Здоровый смѣхъ и яркая типичность уступаютъ мѣсто стремленiю къ идеальному, чувствительному элементу. Федотовъ поддается влiянiю старой эстетической теорiи о значенiи красоты въ искусствѣ. Онъ стремится слить правду съ красотой, вызвать впечатлѣнiе, способное облагородить душу. Красота нужна ему какъ утѣшенiе въ страданiяхъ, какъ отдыхъ отъ комическаго безобразiя пошлой дѣйствительности. Такъ утомленный отрицательными сторонами жизни, Гоголь создаетъ свѣтлый, нѣжный образъ Улиньки. Реалистъ Федотовъ также ищетъ красоты тамъ, гдѣ она болѣе всего проявляется и въ жизни, въ женщинахъ и дѣтяхъ, въ прелести ихъ нѣжныхъ, трогательныхъ чувствъ. Къ этому времени относятся его картина »Вдовушка« и, какъ видно изъ нѣкоторыхъ рисунковъ и воспоминанiй современниковъ, попытки написать Мадонну съ младенцемъ и картину изъ жизни институтокъ. Но такимъ стремленiямъ мало отвѣчали свойства его таланта. Онъ не могъ создать самостоятельно изящный женскiй типъ. Въ чертахъ его »Мадонны« и »Вдовушки« замѣтно влiянiе женскихъ головокъ К. Брюллова. Изъ рисунковъ Гаварни онъ заимствуетъ изящный типъ его гризетокъ и красивую манеру бойкими зигзагами передавать оборки пышно ниспадающихъ платьевъ. Характерно, что этотъ стиль парижской улицы оказался болѣе понятенъ и близокъ Федотову. Наброски, исполненные въ этомъ духѣ, относятся къ лучшимъ его рисункамъ.* Наиболѣе типично новыя стремленiя Федотова отражаются въ его картинѣ »Вдовушка«, находящейся теперь въ Румянцевской галлереѣ (Рис. 43).** Своимъ чувствительнымъ характеромъ эта картина особенно понравилась современникамъ художника. Молодая вдова въ черномъ платьѣ съ »плерезами« стоитъ задумчивая, грустная, среди разставленныхъ кругомъ предметовъ домашняго скарба, нѣмыхъ свидѣтелей ея былого счастья. Послѣ смерти мужа ей остались лишь долги и ожиданiе ребенка. Кредиторы только-что ушли, наложивъ печати на всѣ вещи, и забытая свѣча еще горитъ въ опечатанномъ подсвѣчникѣ. На комодѣ составлено все спасенное отъ описи вдовой: портретъ умершаго мужа-молодого офицера (съ чертами лица самого Федотова),



[illegible]

* Они предназначались для художественнаго листка, который въ началѣ 50-хъ годовъ задумалъ издавать Федотовъ, надѣясь этимъ предпрiятiемъ помочь себѣ въ нуждѣ. Одна часть ихъ принадлежитъ А. И. Сомову, другая проф. С. С. Боткину.

** Размѣръ $9^{2}/_{3} \times 12^{2}/_{3}$ в. Подпись П. Федотовъ 1851 г.

икона-благословеніе родителей, книги Св. Писанія и корзинка съ мотками разноцвѣтнаго гаруса для вышиванія на пяльцахъ. И здѣсь въ подробностяхъ и мелочахъ картины зритель долженъ прочитать повѣсть цѣлой жизни, но сравнительно съ прежними произведеніями Федотова и содержаніе и композиція отличаются большей простотой: представлена всего одна фигура, чтобы тѣмъ сильнѣе передать глубину сосредоточеннаго настроенія. И тѣмъ не менѣе картина »Вдовушка« кажется нѣсколько условной въ сравненіи съ »Женитьбою маіора« или даже съ »Свѣжимъ Кавалеромъ«. Въ настроеніи есть что-то изысканное и придуманное. Въ отношеніи техники и колорита »Вдовушка« также уступаетъ первымъ произведеніямъ Федотова: тона немного холодны, подробности выписаны суше.

Но стремленіе къ красотѣ, къ отраженію идеальнаго, положительнаго элемента жизни были только переходнымъ моментомъ въ творчествѣ Федотова: оно умѣрило крайности его сатиры, ея карикатурную рѣзкость. Его образы и мысли получаютъ постепенно все болѣе правдивую, простую и художественно-тонкую форму выраженія. Сатирикъ-моралистъ Федотовъ незамѣтно для себя превращается въ настоящаго художника, наблюдателя жизни и ея поэта. Хотя Федотовъ не успѣлъ написать ни одной законченной картины, подтверждающей этотъ новый поворотъ въ характерѣ его творчества, но это направленіе какъ бы зарождается уже въ двухъ его послѣднихъ эскизахъ масляными красками, написанныхъ, вѣроятно, въ 1851 году, нѣсколько позднѣе »Вдовушки«. Тема одного эскиза »Крестины«* а другого »Офицерская жизнь въ деревнѣ«.** Что-то снова согрѣваетъ въ нихъ кисть Федотова, точно сильный и оригинальный даръ торжествуетъ надъ сковавшими его условіями. Колоритъ становится по прежнему мягкимъ и теплымъ. Въ особенности хорошо передалъ художникъ тускло освѣщенную огнемъ огарка избу въ эскизѣ »Офицерская жизнь въ деревнѣ«. Тонкой вѣрности эффекта освѣщенія могли бы позавидовать современные импрессіонисты.*** Все въ этихъ эскизахъ жизненно и просто: нѣтъ въ нихъ ни обилія подробностей ни назидательности внутренняго смысла. Въ общемъ впечатлѣніе зрителя остается вполнѣ художественнымъ. Оба эскиза выдѣляются среди другихъ произведеній Федотова также свободою и широтой письма. Въ этомъ случаѣ онъ больше, чѣмъ когда-нибудь, осуществилъ



П. ГЕРНБЕРГЪ. В. Н. Пифферари въ Римѣ.

* Сравненіе эскиза »Крестины«, принадлежащаго сенатору П. Г. Мякишину (см. нашу статью въ Худож. Сокров. Россіи (Годъ IV г. № 6, 7, 8) съ описаннымъ въ статьѣ Толбина раннимъ эскизомъ Федотова на ту же тему (изъ серіи эскизовъ сепіей 1846 1848 г.) и съ наброскомъ этого сюжета (у г-жи Вернеръ), исполненнымъ послѣ эскиза сепіей, но раньше эскиза масляными красками, можетъ показать, какъ постепенно упрощалъ Федотовъ свою композицію, превращая иллюстрацію ходячей морали въ художественное отраженіе жизни, на темномъ фонѣ которой еще ярче выступаютъ исполненные добродушнаго юмора образы.

** Эскизъ принадлежитъ И. С. Остроухову. Заброшенный службой въ глухую деревушку, скучающій офицеръ старается убить время, заставляя прыгать черезъ чубукъ своего пуделя. Вѣроятно, въ связи съ этимъ эскизомъ написано было Федотовымъ, по свидѣтельству Н. С. Шишмаревой, стихотвореніе »Гарнизонная крыса«, въ которомъ изображалась томительная жизнь офицера въ гарнизонѣ глухого мѣстечка. Текстъ стихотворенія затерянъ.

*** Нѣсколько приближается къ этому эскизу по манерѣ письма и теплому колориту другой эскизъ Федотова масляными красками »Жена Модница« въ Третьяковской галлереѣ. Но, на ряду съ типичными полными жизни фигурами, въ немъ есть черты каррикатурныя и нехудожественно подчеркнутыя подробности въ духѣ Гогарта, что позволяетъ думать, что этотъ эскизъ исполненъ раньше »Крестинъ« и »Офицерской жизни въ деревнѣ«. Извѣстна еще одна картина Федотова »Игроки« (гал. г. Терещенки въ Кіевѣ), оставшаяся неоконченной.

завѣтъ Брюллова, который, выслушавъ однажды разсказъ Федотова о подмѣченныхъ имъ сценахъ на кладбищенскомъ гуляньѣ, сказалъ съ увлеченіемъ Федотову: »Вы будете отъ меня анаѳема, проклятъ, коль вы этого не напишите, — только шире, шире, не вдаваясь въ миніатюрность!« Всѣ эти черты показываютъ, что талантъ Федотова вступалъ уже въ періодъ полной художественной зрѣлости, когда внезапно трагически прервалась нить его развитія.

Угнетаемый нуждою, Федотовъ осмѣялъ однажды себя и свои надежды на будущее въ одномъ изъ своихъ эскизовъ сепіей: »Судьба художника, женившагося безъ приданаго, въ надеждѣ на свой талантъ«. Въ сырой, холодной комнатѣ уже успѣвшій состариться художникъ пишетъ вывѣску. Дворникъ уноситъ вьюшки отъ печи, чтобы выжить задолжавшихъ квартирантовъ. На столѣ лежитъ умершій младенецъ; старшій сынъ приноситъ пораженной ужасомъ матери украденный серебряный чайникъ, а дочь полураздѣтая провожаетъ соблазнителя. Чтобы избѣжать такой печальной участи, Федотовъ предпочелъ остаться холостымъ, но судьба готовила ему не менѣе ужасный конецъ. Имя Федотова сдѣлалось извѣстнымъ въ художественномъ мірѣ, но суровая спутница нужда по прежнему не оставляла художника. Съ выходомъ въ отставку старика отца, домикъ, гдѣ родился Федотовъ въ Москвѣ, былъ проданъ за долги, и художникъ сдѣлался единственной опорой всей семьи. А между тѣмъ онъ самъ попрежнему жилъ полуголодный въ нетопленной квартирѣ, часто не имѣя денегъ даже на натурщиковъ для вновь задуманной картины. Тогда онъ принимался за тягостный для всякаго художника трудъ, повтореніе своихъ прежнихъ произведеній.* Въ борьбѣ съ уныніемъ одиночества и все тѣснѣй сжимавшими его тисками бѣдности гибли и здоровье и силы духа, подавлялось свободное развитіе таланта. Эту угнетенность своей души Федотовъ самъ изображаетъ въ баснѣ: »Пчела и Цвѣтокъ« 1849 года. Хилый, увядающій цвѣтокъ возражаетъ на укоры бодрой трудящейся пчелы:

»Желаньемъ не томясь и къ цѣли равнодушный,
Я, можетъ, лучше-бъ цвѣлъ и въ этой сферѣ душной! . . .
Окно на сѣверъ здѣсь, любезная, взгляни! . . .
Насупротивъ стѣна! . . . И я всю жизнь въ тѣни . . .
Я жажду солнца, но оно
Въ мое не жалуетъ окно! . . .
Желанья жаркія желаньями остались . . .
И спертый жаръ во мнѣ, какъ адъ, теперь палитъ
И весь составъ мой пепелитъ! . . .«

Лѣтомъ 1852 года у Федотова появились первые симптомы психической болѣзни. Несчастный бредилъ какъ разъ тѣмъ, въ чемъ отказала ему жизнь, какъ и художнику, изображенному въ его эскизѣ. Онъ говорилъ о величайшемъ ожидающемъ его счастьи, о женитьбѣ на богатой дѣвушкѣ, покупалъ для невѣсты дорогія вещи въ магазинахъ и истратилъ всѣ



54. ВОРОБЬЕВЪ, С. М. Итальянскій видъ

* Повтореніе »Женитьбы маіора« находится въ Музеѣ Александра III въ Петербургѣ. Извѣстны нѣсколько повтореній »Вдовушки«. Одно изъ нихъ находится въ Румянцевской галлереѣ. Въ поискахъ за красотой, Федотовъ удлиннилъ пропорціи фигуры, отчего впечатлѣніе сдѣлалось болѣе условнымъ и утратило въ простотѣ и непосредственности по сравненію съ оригиналомъ.

деньги, полученныя за послѣднюю работу и предназначенныя для его родныхъ. Порой его безуміе принимало буйный характеръ. Друзья помѣстили его въ лѣчебницу, гдѣ онъ, промучившись пять мѣсяцевъ, скончался 14-го ноября 1852 года. Передъ смертью сознаніе вспыхнуло въ немъ послѣдней искрой. Онъ причастился, прочелъ послѣднее письмо отца и захотѣлъ проститься съ друзьями, но передъ нимъ былъ только вѣрный никогда не покидавшій его слуга. Друзья Федотова лишь на другой день узнали о его кончинѣ, такъ какъ человѣкъ, посланный ихъ извѣстить, попалъ въ участокъ и не могъ исполнить порученія.

Комическій или трагическій контрастъ пошлой дѣйствительности съ настроеніями, мечтами и стремленіями людей составляетъ основной мотивъ творчества Федотова. Служеніе ность, Федотовъ чуждъ былъ озлобленія. Оставаясь всегда доброжелателенъ къ людямъ, онъ былъ исполненъ сердечной чистоты, всегда присущей истиннымъ идеалистамъ. Пробѣлы въ своемъ образованіи онъ старался пополнять чтеніемъ, безъ котораго, по его мнѣнію, не можетъ жить художникъ новаго періода. Изъ русскихъ писателей онъ особенно любилъ Фонвизина и Крылова. Вліяніе послѣдняго ярко отражается на его литературныхъ опытахъ. Онъ гордился похвалой, высказанной ему Гоголемъ по поводу его картинъ. Особенно сочувственно отнесся Федотовъ къ появившимся тогда первымъ пьесамъ Островскаго. Стихотворенія Лермонтова привели его въ восторгъ. Всегда мѣткій и оригинальный въ оборотахъ своей рѣчи, онъ призналъ его »богатыремъ въ минуту скорби неслыханной«. Онъ восхищался психологіей произведеній



55. ИВАНОВЪ, А. А. Голова Маріи Магдалины (этюдъ).

идеальной цѣли среди тяжелыхъ матеріальныхъ лишеній наполняетъ его жизнь. Впечатлѣніе незримаго душевнаго страданія, скрытаго подъ видимымъ спокойствіемъ и бодростью юмора, характеризуетъ его нравственную личность. Въ обществѣ онъ былъ всегда пріятнымъ гостемъ, интереснымъ и веселымъ собесѣдникомъ, и только добрая меланхоличная улыбка порой скользила по его лицу. Онъ неохотно говорилъ о своей нуждѣ. Почитатели его таланта вспомнили о страданіяхъ и борьбѣ, наполнявшихъ жизнь Федотова, къ сожалѣнію, лишь надъ раннею его могилой; даже многіе друзья и знакомые Федотова не имѣли представленія о его тяжелой жизни, о печальномъ положеніи его семьи. Онъ ни у кого не просилъ помощи и отказался бы принять отъ любимыхъ имъ людей даже незначительную жертву.* Несмотря на тягостную бѣд- Бальзака и образностью Иліады. Гомера онъ называетъ »старичишкой, передъ которымъ нужно упасть на колѣни и плакать«. Стихи Федотова и отчасти его литературные вкусы подтверждаютъ выводъ, къ которому приводитъ изученіе его картинъ. Краски, образы и характеръ его сатиры связываютъ его больше съ русской жизнью и искусствомъ первой половины 19-го вѣка, чѣмъ съ періодомъ дальнѣйшаго развитія, послѣ реформъ. Федотовъ какъ художникъ завершаетъ труды русскихъ реалистовъ первой половины вѣка. Разсѣянные до

* Не можемъ удержаться, чтобы не привести здѣсь прекрасно характеризующее Федотова письмо къ О. П. Ждановичъ, знавшей о его нуждѣ и предлагавшей ему плату вѣроятно за исполненную для нея художественную работу. »Милостивая Государыня Ольга Петровна клянусь Вамъ честью что все что я для васъ по силамъ моимъ дѣлаю, дѣлаю просто изъ дружбы, меня Ваша присылка безпокоитъ очень потому что я вижу может быть лучше нежели вы полагаете, что вы и въ самыхъ безгрѣшныхъ тратахъ часто себѣ такъ отказываете, какъ у другихъ недостало бы и силы. То что я дѣлаю съ своей стороны — это, дѣлая пріятное вамъ — вмѣстѣ удовлетворяетъ и внутренней моей потребности это мое наслажденіе — моя жизнь а не отступленіе не жертва и потому я боюсь чтобы съ вашей стороны плата не отзывалась усиленными лишеніями. Но во всякомъ случаѣ она ясный знакъ дружбы вашей — за которую я искренне благодарю васъ и которая я надѣюсь не потерпитъ ущерба отъ того что вы ее (не?) будете переплавлять въ деньги. Она чистая право дороже. Истинно преданный Вамъ Павелъ Федотовъ.

него элементы реализма слились въ его творчествѣ въ новые глубоко національные исполненные мысли образы. Благодаря Федотову, реализмъ изъ внѣшняго подражанія натурѣ превратился въ идейное творчество, въ средство національнаго самопознанія. Изъ творчества Федотова, завершающаго прежнее развитіе, могъ со временемъ, въ связи съ появленіемъ иныхъ идейныхъ интересовъ, развиться новый видъ реальнаго искусства, но за Федотовымъ всегда останется названіе »отца русскаго жанра«, потому что имъ создана та форма его, которая среди условій русской жизни оказалась особенно близкой и понятной обществу и наиболѣе способной къ дальнѣйшему развитію и мощному процвѣтанію.

Трудно указать случаи прямого вліянія творчества Федотова на современныхъ ему русскихъ жанристовъ, но въ общемъ, несомнѣнно, что стремленіе къ типичности и національности, такъ ярко проявившееся въ жанрахъ Федотова, охватываетъ все сильнѣй въ 50-хъ годахъ и менѣе талантливыхъ младшихъ товарищей его по роду живописи. Къ нимъ принадлежитъ Алексѣй Филипповичъ Чернышевъ (1824—63), котораго картинка »Шарманщикъ« находится въ Румянцевской галлереѣ (рис. 44).* Сюжетъ картины не оригиналенъ: это уличная сцена съ народными типами въ духѣ иностранныхъ иллюстраторовъ и А. Орловскаго. Рыжеватый колоритъ не привлекателенъ, безличенъ. Техника умѣлая, хотя слишкомъ аккуратная, безъ художественной силы и свободы. Но, наряду съ типами шаблонными, есть и образы, подмѣченные въ жизни и довольно тонко обрисованные: шарманщикъ — итальянецъ, трубочистъ, солдатъ, школьница и въ особенности бѣлобрысый подмастерье, бѣгущій съ огурцами изъ лавочки. Элементъ психологическій — оттѣнки разнородныхъ выраженій въ зрителяхъ, объединенныхъ общимъ интересомъ — уже перевѣшиваетъ цѣли чисто внѣшняго этнографическаго реализма въ произведеніи Чернышева. Этотъ перевѣсъ и внесъ впервые и рѣшительно въ русскій жанръ П. А. Федотовъ.



Реальное изображеніе жизни — вотъ то направленіе, въ которомъ новое русское искусство впервые получило вполнѣ національный характеръ по духу и по формѣ. Это направленіе было свѣжимъ молодымъ побѣгомъ на полузасохшемъ стволѣ чужеземнаго растенія, прозябавшаго въ чудномъ дворцѣ Академіи Художествъ. Уже задолго до того какъ два величественныхъ сфинкса стали стражами этого дворца,* то, что совершалось въ немъ, было непонятнымъ и загадочнымъ для русскаго сердца, потому что не имѣло связи съ русской жизнью. Но лишь только пробудились, подъ воздѣйствіемъ новыхъ занесенныхъ изъ Европы философскихъ и общественныхъ идей и идеаловъ, самобытныя творческія силы народа, какъ оживилось и искусство. Невиданные до того цвѣты расцвѣли на молодомъ побѣгѣ, и буйный юный сокъ его проникнулъ даже



[illegible]6. ИВАНОВЪ, А. А. Этюдъ

* Размѣръ $11 \times 9\frac{1}{3}$ в. Подпись А. Чернышевъ 1852 г

* Египетскіе сфинксы на набережной передъ Академіей Художествъ поставлены въ 1832 году.

въ нѣдра старой древесины. Въ академическомъ искусствѣ также появилось обновленіе, и романтизмъ, какъ буйное вино сквозь ветхіе мѣхи, сталъ пробиваться черезъ оболочку мертвыхъ и условныхъ формъ. Этотъ внутренній переворотъ въ академическомъ искусствѣ, намѣченный уже отчасти въ творчествѣ Кипренскаго, связанъ главнымъ образомъ съ громкимъ именемъ Карла Павловича Брюллова. Потомокъ иностранныхъ выходцевъ изъ Германіи,* К. П. Брюлло родился въ 1799 году. Занятія искусствомъ были наслѣдственными въ семьѣ Брюлло. Прадѣдъ художника служилъ лѣпщикомъ на Императорскомъ фарфоровомъ заводѣ, а отецъ — преподавателемъ скульптурной рѣзьбы въ Академіи Художествъ; онъ былъ извѣстенъ также и какъ мастеръ въ миніатюрной живописи. Необычайный художественный даръ уже съ ранняго дѣтства проявился въ хиломъ и болѣзненномъ сынѣ рѣзчика Академіи Художествъ. Прикованный до семилѣтняго возраста къ постели, маленькій Карлъ Брюлло рано пріучился къ наблюдательности; его природный умъ быстро росъ въ процессѣ созерцанія окружающаго и переработки впечатлѣній. Лишенный по болѣзни обычныхъ развлеченій дѣтства, онъ рано пристрастился къ рисованію, въ которомъ находили себѣ выходъ накопившіеся наблюденія и образы. Отецъ Карла Брюлло, замѣтивъ въ этихъ первыхъ опытахъ сына признаки выдающихся художественныхъ дарованій, самъ сталъ руководить его занятіями. Съ этихъ поръ развлеченіе превратилось въ трудъ, серьезный и упорный, подъ надзоромъ педантично строгаго наставника. За плохой или неисполненный во время рисунокъ мальчикъ подвергался наказаніямъ и оставался безъ обѣда. Но и педантизмъ не знающаго жалости отцовскаго тщеславія не ослабилъ природнаго влеченія ребенка. Онъ трудился много и охотно и проявлялъ успѣхи не по возрасту. Поступивъ въ Академію Художествъ, девятилѣтній К. Брюлло казался настоящимъ чудомъ и профессорамъ и сверстникамъ. Благодаря его таланту и раннему развитію техническаго навыка, его рисунки были лучше, чѣмъ работы многихъ старшихъ по годамъ воспитанниковъ Академіи. Надзоръ отца не ослабѣвалъ и съ вступленіемъ К. Брюлло въ Академію. Скупой на похвалы и ласку, онъ заставлялъ сына заниматься рисованіемъ и дома по праздникамъ, когда мальчикъ являлся въ отпускъ изъ Академіи. Зато успѣхи Брюлло по другимъ учебнымъ предметамъ были очень слабы. Его рано пробудившійся и жадный умъ не находилъ отвѣта на свои запросы въ учебныхъ классахъ Академіи, гдѣ преподаваніе велось небрежно и безжизненно, но пробѣлы въ этомъ отношеніи Брюлло старается восполнить чтеніемъ, которое и послѣ всегда было любимымъ занятіемъ художника. Исполняя рисунки за товарищей, Брюлло заставлялъ ихъ за это читать себѣ вслухъ. Слушать чтеніе за работой онъ любилъ и въ годы своей славы. Уже первыя произведенія юнаго Брюлло (»Нарциссъ« 1819 г. и »Авраамъ встрѣчаетъ трехъ странниковъ« 1821 г.), награжденныя медалями отъ Академіи, отличались большою само-



57. ИВАНОВЪ, А. А. Іоаннъ Креститель (этюдъ).

* Предки художника были гугеноты, бѣжавшіе изъ Франціи послѣ отмѣны Нантскаго эдикта въ Германію. Прадѣдъ художника Георгъ Брюлло въ 1773 г. переселился въ Россію. См Сомовъ, »К. П. Брюлловъ и его значеніе въ русскомъ искусствѣ.«

бытностью, грозившей потрясти въ своемъ развитии основы оффиціальнаго искусства Академіи. Вліянія романтизма, проявившіяся въ русскомъ обществѣ еще съ самаго начала 19-го вѣка, владѣли уже въ то время творческою мыслью Брюлло. Комбинаціи ума по правиламъ классической теоріи уступаютъ въ романтизмѣ мѣсто вдохновенію и чувству. На основѣ живого, сердечнаго сочувствія къ изображаемымъ предметамъ развивается въ художникѣ способность глубже проникать ихъ сущность и свѣжимъ взглядомъ улавливать все жизненное въ нихъ. Именно такое отношеніе къ темѣ проявилъ Брюлло въ своемъ »Нарциссѣ«. Онъ уходилъ изъ мастерской обдумывать свою картину въ Строгановскій садъ на Черной рѣчкѣ. »Сидя на скамьѣ и восхищаясь тѣнистой зеленью, пронизанной солнцемъ и отражавшейся въ пруду, онъ старался отгадать обаяніе воздуха въ теплыхъ странахъ, понять примитивную Грецію, дать себѣ отчетъ въ удивленіи юноши, впервые увидѣвшаго отраженіе своего лица въ водѣ и плѣнившагося имъ, и проникнуть во всю языческую грацію этой метаморфозы.«* Онъ передалъ въ картинѣ нѣжную игру солнечныхъ лучей, пронизавшихъ зеленую листву, и ихъ отблескъ на тѣлѣ юноши; подмѣченъ имъ и оторвавшійся листокъ, плывущій по поверхности воды. Въ изображеніи человѣческаго тѣла онъ показалъ не только пониманіе правильнаго и красиваго рисунка, которымъ онъ обязанъ былъ своимъ профессорамъ Егорову, Шебуеву, Иванову, но старался придать формамъ жизнь и грацію, а колориту теплоту и нѣжность, подмѣченныя имъ въ натурѣ. Все это казалось чѣмъ то новымъ, и профессора, по словамъ кн. Г. Гагарина, были сбиты съ толку и ничего не поняли въ произведеніи Брюлло. Но признавъ картину предосудительной фантазіей, они все же удостоили ее медали. Въ самобытномъ творчествѣ Брюлло была жизненность и свѣжесть, обаянію которыхъ невольно подчинялись и защитники академизма. »Нарциссъ« такъ понравился профессору А. И. Иванову, что онъ купилъ эту картину. Окончивъ въ 1821 г. съ первой золотой медалью Академію, Брюлло получилъ право на поѣздку за границу. Но прежде по заведенному порядку онъ долженъ былъ еще три года работать въ Академіи для усовершенствованія въ техникѣ. Сознавая, что дальнѣйшее пребываніе въ Академіи будетъ для него совершенно безполезнымъ, Брюлло примкнулъ къ протесту своихъ товарищей, отказавшихся состоять эти три года подъ надзоромъ нелюбимаго академистами инспектора, какъ требовалъ того вице-президентъ Академіи Оленинъ. Празднуя съ товарищами окончаніе Академіи на Крестовскомъ Островѣ, Брюлло послѣ тоста за профессоровъ предложилъ »предать анаѳемѣ« Оленина. Узнавъ о выходкѣ Брюлло, Оленинъ объявилъ, что отказавшіеся подчиниться инспектору будутъ лишены заграничной поѣздки. Но талантъ Брюлло былъ уже настолько извѣстенъ, что Общество Поощренія Художниковъ предложило ему ѣхать за границу въ качествѣ пенсіонера Общества. Брюлло согласился подъ условіемъ, чтобы былъ отправленъ имѣстѣ съ нимъ и братъ его архитекторъ А. Брюлло. »Изъ меня, быть можетъ, ничего не выйдетъ«, говорилъ К. Брюлло въ объясненіе этой просьбы, »а изъ брата Александра непремѣнно выйдетъ человѣкъ.« Въ Высочайшемъ указѣ объ отправленіи братьевъ за границу ихъ иностранная фамилія была замѣнена русской: Брюлловы, которая съ тѣхъ поръ и сдѣлалась для нихъ какъ бы обязательной.



58. ИВАНОВЪ, А. А. Ангелъ поражаетъ нѣмотой Захарію

Брюлловы выѣхали за границу въ 1822 г. Въ Дрезденѣ произведенія Рафаэля, Гвидо Рени и болонцевъ вызываютъ восхищеніе К. Брюллова. Выросши среди впечатлѣній академическаго классицизма, онъ особенно цѣнилъ итальянскихъ мастеровъ. Ихъ отличительныя качества: красота формъ, мастерство рисунка и техники, были болѣе всего понятны и дороги Брюллову. Въ этихъ вкусахъ уже отразились невыгодныя стороны системы обученія, примѣнявшейся къ Брюллову. Техническое мастерство и чисто внѣшнее умѣніе, къ усвоенію которыхъ съ дѣтства направлялись такъ односторонне силы выдающагося дарованія Брюллова, невольно заслоняли для него болѣе глубокую внутреннюю сторону искусства. Его образованіе было слишкомъ недостаточно, а между тѣмъ его недюжинный природный умъ увлекалъ его къ оригиналь-

* Князь Г. Гагаринъ »Воспоминанія о Брюлловѣ«.

нымъ новымъ и порой широкимъ замысламъ. Но форма, образное выраженіе первой зародившейся въ немъ мысли давались ему слишкомъ легко, и онъ привыкъ довольствоваться свѣжестью и красотой эффекта, достигнутаго à la prima, не вдумываясь глубже въ сущность самого мотива.* Поэтому сентиментальный паѳосъ Гвидо Рени казался ему высшимъ выраженіемъ драматическаго чувства, а внѣшніе эффекты эклектиковъ болонцевъ идеаломъ живописной красоты. »Выразительность и грація« въ соединеніи съ »строжайшимъ стилемъ« составляютъ красоту Сикстинской Мадонны Рафаэля, по мнѣнію Брюллова. Онъ называетъ эту красоту непостижимой и думаетъ, что онъ открылъ секретъ ея, который »состоитъ въ томъ, чтобы больше рисовать съ антикъ и Рафаэля.« Но Брюлловъ не замѣчаетъ, что непостижимость красоты въ картинѣ Рафаэля зависитъ отъ особаго характера ея внутренняго выраженія, которое захватываетъ тѣмъ сильнѣе зрителя, чѣмъ сдержаннѣе проявляется. Онъ способенъ восхищаться театральнымъ Гвидо Рени послѣ чудной простоты великаго созданія Рафаэля, смѣшивая истинную силу чувства съ его внѣшними признаками. Воспитанный на красотѣ антиковъ и итальянскихъ мастеровъ 16-го вѣка, Брюлловъ остался холоденъ къ правдѣ, искренности и характерной самобытности великихъ нѣмцевъ, Дюрера, Гольбейна и »имъ подобныхъ«, по его собственному выраженію, выдающему поверхностность его сужденій. Впрочемъ это поклоненіе итальянскимъ классикамъ и ихъ преемникамъ, болонцамъ, объясняется не только личными свойствами Брюллова; эти вкусы раздѣлялись въ 20-хъ годахъ 19-го вѣка Академіей и большинствомъ истинныхъ и мнимыхъ знатоковъ искусства въ Обществѣ Поощренія Художниковъ. Вліяніе этихъ взглядовъ отражалось и въ инструкціяхъ Общества его пенсіонерамъ за границей и въ отчетахъ, представляемыхъ послѣдними Обществу. Но если Дрезденъ не могъ еще развѣять привитыхъ воспитаніемъ эстетическихъ понятій Брюллова, то кругозоръ его значительно расширился съ переѣздомъ въ Италію. Впечатлѣнія великаго свободнаго искусства охватили въ Римѣ Брюллова. Ихъ свѣжесть опьяняла его чуткую натуру послѣ духоты академической темницы. Памятники вѣчнаго города, творенія великихъ мастеровъ, солнце юга, художники, гулявшіе по улицамъ въ живописныхъ историческихъ костюмахъ, живые разговоры объ искусствѣ, — все поражало новизной, поднимало силы, увлекало къ грандіозному, къ свободѣ въ творчествѣ. Брюлловъ забылъ условныя академическія схемы. Жизнь, солнце, движеніе, натура раскрылись передъ нимъ въ своей неотразимой красотѣ. Онъ пишетъ жанровыя сцены изъ современной итальянской жизни. (»Итальянское утро«, »Итальянскій Полдень«.) На замѣчаніе Общества, что онъ напрасно выбралъ для картины »Итальянскій Полдень«* модель »болѣе пріятныхъ, чѣмъ изящныхъ формъ«, Брюлловъ даетъ отвѣтъ, что идеализмъ типовъ, вполнѣ умѣстный въ скульптурѣ, долженъ уступить въ живописи мѣсто болѣе индивидуальнымъ и разнообразнымъ формамъ природы, »которыя намъ чаще встрѣчаются и нерѣдко болѣе даже нравятся, нежели строгая красота статуй.« Въ письмѣ къ предсѣдателю Общества поощренія художниковъ Кикину Брюлловъ пишетъ, что »Аѳинская Школа« Рафаэля научаетъ умнаго артиста художественной философіи болѣе, нежели всѣ академіи, вмѣстѣ взятыя. Вліянію стараго искусства онъ приписывалъ важное значеніе въ процессѣ обновленія и расширенія своихъ художественныхъ взглядовъ. »Надо было пережить 400 лѣтъ успѣховъ живописи«, говорилъ впослѣдствіи Брюлловъ, »дабы создать что-нибудь достойное нынѣшняго требовательнаго вѣка. Для написанія Помпеи мнѣ еще мало было таланта, мнѣ нужно было пристально вглядѣться въ великихъ мастеровъ.« Съ горячимъ увлеченіемъ работаетъ Брюлловъ въ эти годы,

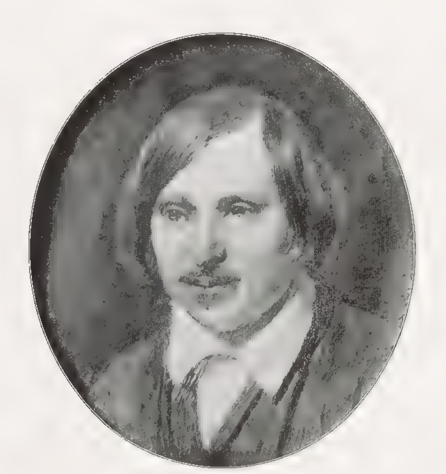


59. ИВАНОВЪ, А. А. Христосъ и Никодимъ.

* Выдающійся мастеръ въ области рисунка и техники, Брюлловъ умѣлъ передать легко и сразу, работая порывисто, самый сложный образъ, только что возникшій передъ его умственнымъ взоромъ, и старался всегда выразить его вполнѣ, пока воображеніе не остыло; въ противномъ случаѣ, при первой неудачѣ, бросалъ работу незаконченной и не любилъ къ ней возвращаться.

* Въ Музеѣ Александра III въ Петербургѣ

совершенствуя себя технически и испытывая свои силы въ самыхъ разнородныхъ задачахъ. Онъ исполняетъ колоссальную копію съ »Аѳинской Школы« Рафаэля, вызывая восторгъ и удивленіе всего Рима небывалымъ совершенствомъ, съ какимъ переданъ имъ оригиналъ. Въ первыя семь лѣтъ пребыванія въ Римѣ Брюлловъ, кромѣ этой копіи и многихъ жанровыхъ картинъ, исполнилъ нѣсколько большихъ портретовъ, множество рисунковъ акварелью, эскизовъ и картоновъ. При этомъ онъ находитъ еще время заниматься скульптурой въ мастерской Торвальдсена. Живо откликаясь на все разнообразіе впечатлѣній окружающаго, Брюлловъ отъ историческихъ сюжетовъ переходитъ къ жанру, отъ портрета къ аллегоріи и вымысламъ классическихъ поэтовъ. Въ сознаніи накопившихся силъ, онъ долго ищетъ темы для большой картины, подстрекаемый желаніемъ опровергнуть уже образовавшееся въ Римѣ мнѣніе, что его блестящихъ дарованій хватаетъ лишь на мелкія произведенія. Посѣщеніе помпейскихъ раскопокъ и модная опера Паччини »L'ultimo giorno di Pompei« опредѣлили выборъ Брюллова.



60. ИВАНОВЪ, А. А. Портретъ Н. В. Гоголя.

Колоссальная картина »Послѣдній день Помпеи«, которую Брюлловъ писалъ въ теченіе двухъ лѣтъ (1830—32), но, какъ всѣ лучшія свои произведенія, какъ бы въ одинъ присѣстъ, чтобъ не дать остыть воображенію и не охладѣть душой, — доставила ему дѣйствительно міровую славу и такія почести, какія рѣдко выпадали на долю даже геніальныхъ творцовъ. Въ »Послѣднемъ днѣ Помпеи« подведенъ итогъ всему тому развитію, какое пережилъ Брюлловъ въ области искусства подъ вліяніемъ заграничныхъ впечатлѣній. Пусть безпредѣльные восторги и мадригалы современниковъ смѣнились во второй половинѣ вѣка порою безпощадной критикой этого произведенія; пусть стремленіе Брюллова наполнить новой жизнью мертвыя академическія схемы, »соединить пылкость новой школы съ строгимъ знаніемъ уважаемаго классицизма«,* не имѣетъ съ современной точки зрѣнія особенной цѣны въ смыслѣ эстетическомъ, — все же и теперь трудно не поддаться той неотразимой силѣ огненнаго увлеченія, блестящей техники, свободной и безтрепетной фантазіи, которыя изъ глубины души художника перелились въ его картину. Въ отдѣльныхъ группахъ и фигурахъ Брюлловъ использовалъ удачно, въ свободномъ подражаніи, многіе извѣстные мотивы классическихъ произведеній искусства; въ выраженіяхъ лицъ и въ стилѣ самыхъ формъ отразилось вліяніе любимыхъ имъ болонцевъ, но онъ не подбиралъ по примѣру академиковъ эклектиковъ, какъ нищій, крохи отъ богатой трапезы великихъ мастеровъ; нѣтъ, онъ самъ устроилъ пиръ, роскошный пиръ красокъ и эффектовъ свѣтотѣни, жизни, драматизма и движенія. Силою живого вдохновенія онъ переплавилъ старыя безжизненныя схемы въ новые, полные энергіи и силы, организмы. »Брюлловъ« по словамъ его современника итальянскаго критика Кьяппы, »подобно нѣсколькимъ современнымъ художникамъ, призналъ ту великую истину, что надобно непремѣнно отложиться отъ такъ называемаго академическаго стиля и что живописецъ долженъ .... писать такъ, какъ ему внушаютъ фантазія и сердце, когда они сильно напитаны высокимъ, производящимъ истинное потрясеніе въ душѣ.« Дѣйствительно, все въ этой картинѣ, и сюжетъ, и композиція, и краски были необычны до дерзости въ смыслѣ собственно академическомъ, но она захватывала духъ, волновала чувство, и невольно замирала критикующая мысль, соглашаясь съ восторженнымъ мнѣніемъ того же Кьяппы: »каждый вѣкъ долженъ имѣть свой стиль, и стиль Брюллова достоинъ могучаго генія.« Новой была уже самая задача изобразить фактъ исторической дѣйствительности по письмамъ очевидцевъ, въ его реальной обстановкѣ, уясненной съ помощью археологіи. Реальная историческая драма замѣнила безличные образы аллегоріи и миѳа. Высоко развитой въ внѣшнемъ смыслѣ талантъ Брюллова при этомъ проявился въ полномъ блескѣ. Композиція единая, но смѣло расчлененная на характерныя

* Кн. Г. Гагаринъ »Воспоминанія о Брюлловѣ«.

группы, уравновѣшенная въ массахъ и все же вполнѣ передающая сумятицу толпы, поражала небывалымъ дотолѣ драматизмомъ и жизненностью. »Брюлловъ«, говоритъ Кьяппа »желалъ показать, до какой степени сила экспрессіи можетъ соединиться съ масляными красками, и показать въ вѣкѣ такомъ, какъ нашъ, потрясаемомъ сильными страстями и ищущемъ самыхъ сильныхъ ощущеній.« Чтобы усилить впечатлѣніе катастрофы, Брюлловъ не побоялся даже введенія рискованныхъ для живописца мотивовъ — сверкающей молніи, падающихъ зданій и статуй. Вмѣсто скучнаго однообразія и безцвѣтности академическихъ картинъ, художникъ ввелъ эффектные контрасты въ освѣщеніи, сочные и близкіе къ реальной жизни тона. Сочетаніе красокъ въ »Послѣднемъ днѣ Помпеи« и теперь поражаетъ своей оригинальностью: въ



61. АЙВАЗОВСКІЙ, И. К. Море въ лунную ночь.

немъ есть даже что-то непріятно-рѣзкое, феерическое, впрочемъ наряду съ тонкой красотою отдѣльныхъ пятенъ, достойной истиннаго колориста.* Это стремленіе Брюллова къ красотѣ свѣтотѣни, колорита, имѣло важное значеніе для общаго развитія русскаго искусства. Онъ сильно выдвинулъ впередъ въ своемъ творчествѣ эти внѣшнія черты, безъ развитія которыхъ немыслимо процвѣтаніе живописи. Классицизмъ въ своей погонѣ за рисункомъ пренебрегалъ колоритомъ, но уже романтикъ Кипренскій тонко чувствовалъ его красоты. Брюлловъ возстановилъ значеніе колорита. Его краски нѣсколько крикливы и грубы въ сравненіи съ благородными тонами Кипренскаго, но за то его эффектныя задачи въ этой области отвѣчали вкусамъ большинства, вызывали подражанія и пріучали къ пониманію чисто живописныхъ красотъ. Пораженные смѣлымъ замысломъ картины, силой драматизма и жизненностью общаго, современники признали геніальность Брюллова. Они не замѣчали, что этотъ драматизмъ былъ чисто внѣшнимъ, выражался въ рѣзкихъ движеніяхъ, въ яркой, но однообразной мимикѣ отчаянія и ужаса. И въ этомъ случаѣ снова проявился недостатокъ внутренней глубины въ творчествѣ Брюллова. Всѣ главныя его произведенія богаты этимъ внѣшнимъ драматизмомъ, потому что онъ по свойству своего таланта и его односторонне-формальной выправкѣ легче схватывалъ въ явленіяхъ тѣ черты, которыя проводятъ яркій слѣдъ въ воображеніи, чѣмъ то, что надо пережить и угадать сердцемъ. Итакъ, все въ этой картинѣ казалось необычнымъ, пролагало новые пути, на которыхъ сила торжествующаго романтизма, съ его яркими эффектами и чувствами, потрясала самыя основы ветхаго академическаго направленія. Подъ этимъ бурнымъ натискомъ перерождались формы и задачи стараго искусства, приближаясь къ жизненной реальной правдѣ. »Послѣдній день Помпеи« ясно показалъ современникамъ Брюллова, что искусство есть не компиляція вѣками освященныхъ формъ, но творчество свободное и вдохновенное, и въ этомъ главная заслуга Брюллова передъ русскимъ обществомъ и искусствомъ.

Изъ Италіи картина Брюллова была послана въ Парижъ на выставку 1834 г. Туда же отправился и самъ художникъ. Въ Парижѣ романтизмъ и реализмъ давно уже торжествовали надъ старою классическою школой, и картина Брюллова, въ которой романтизмъ былъ еще окованъ »строгимъ знаніемъ уважаемаго классицизма« и вліяніями болонцевъ, встрѣтила

* Напримѣръ, въ группѣ жениха, несущаго невѣсту, и въ фигурѣ лежащей посрединѣ улицы женщины, написанной очень сильно и реально и породившей не мало подражаній въ русской исторической живописи позднѣйшаго времени.

холодный пріемъ.* Тѣмъ не менѣе жюри Парижской выставки присудили Брюллову медаль перваго достоинства. Оскорбленный и измученный нападками французскихъ критиковъ, Брюлловъ вернулся въ Римъ. Здѣсь онъ началъ было сочинять эскизъ для новой большой картины »Нашествіе Гензериха на Римъ«, но вскорѣ принялъ приглашеніе участвовать вмѣстѣ съ нѣсколькими литераторами и художниками въ научно-художественной экспедиціи Давыдова въ Грецію и на Востокъ. Въ 1835 г. художникъ вмѣстѣ съ экспедиціей путешествовалъ по Элладѣ, но въ Аѳинахъ принужденъ былъ по болѣзни отстать отъ товарищей. Оправившись, онъ, по предложенію кн. Гагарина, поѣхалъ вмѣстѣ съ нимъ въ Константинополь на бригѣ »Ѳемистоклъ«. Воздухъ, море и чудная природа острововъ Архипелага возстановили силы Брюллова. Чувствуя себя прекрасно, онъ зарисовывалъ въ свои альбомы все, что привлекало его вниманіе. Въ Константинополѣ онъ проводилъ всѣ дни на улицахъ и базарахъ, наблюдая нравы, типы и костюмы Востока. Такъ составился богатый запасъ акварелей** и рисунковъ, которые впослѣдствіи служили матеріаломъ Брюллову для его картинъ изъ восточнаго быта. По вечерамъ, онъ, по словамъ кн. Гагарина, жившаго съ нимъ вмѣстѣ, ложился на диванѣ, бралъ книгу, но читалъ рѣдко, а больше все болталъ на всевозможные темы, отъ пошлаго переходя къ великому, но во всѣхъ своихъ сужденіяхъ оставаясь всегда оригинальнымъ. Читая въ Константинополѣ »Исторію Г. Р.« Карамзина и разсуждая съ кн. Гагаринымъ о возможности національно-русской живописи, онъ увлекся мыслью написать новую грандіозную картину на сюжетъ изъ русской исторіи. Вдохновленный описаніемъ осады Пскова Баторіемъ въ Исторіи Карамзина, онъ сталъ набрасывать эскизы будущей картины и объяснялъ ее во всѣхъ подробностяхъ Гагарину. Изъ Константинополя въ 1835 г. Брюлловъ былъ вызванъ въ Петербургъ, чтобы занять мѣсто профессора въ Академіи Художествъ.

Брюлловъ отправился въ Петербургъ черезъ Одессу и по дорогѣ остановился на нѣсколько мѣсяцевъ въ Москвѣ. Картина Брюллова прибыла въ Петербургъ уже въ 1834 г. Но, еще прежде появленія ея въ Россіи, извѣстія о тріумфахъ Брюллова распространялись и молвою и журналами. »Библіотека для чтенія« печатала въ переводахъ хвалебные отзывы иностранныхъ критиковъ о »Послѣднемъ днѣ Помпеи«. Многіе искренно считали автора »Помпеи« геніемъ, прославившимъ Россію въ глазахъ Европы. Среди обѣдовъ и торжествъ, устроенныхъ въ Москвѣ въ честь пріѣзда Брюллова, онъ все-таки успѣлъ исполнить нѣсколько портретовъ и написать масляными красками эскизъ картины, задуманной еще въ Италіи, »Нашествіе Гензериха на Римъ« (рис. 45). Эскизъ принадлежитъ теперь Румянцевской галлереѣ. Онъ изображаетъ нападеніе на Римъ вандаловъ. Сцена представляетъ римскій форумъ; слѣва арка Тита, вдали твердыни Капитолія, по склонамъ котораго уже взбираются отряды враговъ. Впереди на ворономъ конѣ скачетъ самъ Гензерихъ, въ шлемѣ конунга, въ богатомъ золотистомъ плащѣ. Кругомъ его темнокожіе варвары и черные, какъ уголь, африканцы хватаютъ женщинъ, убиваютъ безоружныхъ, разрушаютъ памятники. Справа, на ступеняхъ базилики стоитъ епископъ съ крестомъ; у ногъ его трупъ убитаго римлянина. Грабители выносятъ изъ храма драгоцѣнный семисвѣщникъ и храмовую утварь. Навстрѣчу Гензериху вышла императрица Евдоксія, сама призвавшая его на Римъ, чтобы отомстить новому римскому императору Максиму. Теперь она въ ужасѣ умоляетъ конунга о пощадѣ, обнимая двухъ дочерей, которыхъ отнимаютъ у нея два варвара. Вся сцена полна порывистаго, пылкаго движенія и яркаго внѣшняго драматизма. Но выраженія лицъ однообразны, схематичны; въ живыхъ и яркихъ краскахъ есть уже что-то жесткое, грубоватое. Этихъ недостатковъ колорита не искупаетъ и эффектный контрастъ черноkожихъ варваровъ съ нѣжнымъ тѣломъ римлянокъ. Этотъ эскизъ и объясненія Брюллова по поводу задуманной картины привели въ восторгъ А. С. Пушкина. Поэтъ замѣтилъ, что »Гензерихъ« не уступитъ »Помпеѣ«. — »Сдѣлаю выше ея« отвѣчалъ Брюлловъ, какъ будто сознавая, что только новыя созданія, передъ которыми померкнетъ самая »Помпея«, могутъ сохранить ему славу генія. Но въ »Помпеѣ« творческія силы Брюллова и его духовная личность выразились съ наибольшей полнотой, для него возможной. Затмить »Помпею« — это значило бы для Брюллова превзойти себя. Напрасно онъ мечталъ въ »Нашествіи Гензериха на Римъ«, въ »Осадѣ Пскова« создать новыя необычайныя творенія. По характеру сюжетовъ и самой композиціи эти картины, еслибъ онѣ были закончены, оказались бы слабыми варіантами Помпеи. Брюлловъ, вѣроятно, сознавалъ и самъ, что въ нихъ нѣтъ ничего новаго, въ чемъ бы отразился ростъ его творчества, и скоро охладѣлъ къ нимъ. »Нашествіе Гензериха« осталось навсегда въ видѣ эскиза, а »Осада Пскова«, послѣ многолѣтней работы стала ненавистной Брюллову и превратилась наконецъ въ »досаду Пскова«, какъ прозвалъ ее самъ авторъ. Не смотря на то, что картина была оффиціально заказана Брюллову Государемъ, она такъ и не дождалась окончанія. Послѣ многократныхъ передѣлокъ, »Осада Пскова« дошла до насъ въ видѣ подмалевки, сильной, но не гармоничной по краскамъ, съ театральнымъ паѳосомъ въ выраженіи условныхъ лишенныхъ характера лицъ. Народный духъ, чувство вѣры, патріотизма, которые Брюлловъ хотѣлъ выразить въ »Осадѣ Пскова«, чтобы положить начало истинно-національной русской живописи, мало отвѣчали свойствамъ его таланта и душевнаго строя. Въ мірѣ формъ ему была ближе красота классическаго стиля, а воображеніе и умъ всегда преобладали въ немъ надъ глубиною чувства. Возвышенный подъемъ народнаго чувства превратился у Брюллова въ позу, а самая народность, отразившись лишь въ костюмахъ, получила внѣшній оффиціальный оттѣнокъ. Гораздо больше искренности было въ творчествѣ Брюллова, когда онъ въ »Помпеѣ«, »Нашествіи Гензериха«, или въ »Смерти Инесы де Кастро«* изображалъ трагизмъ безсилія и ужаса души передъ страшной неминуемою гибелью. Казалось, что ему недоставало вѣры въ силу человѣческаго духа, и что состоянія дикаго отчаянія и безпомощности были ему болѣе понятны. Брюлловъ и самъ, вѣроятно, сознавалъ, что ему не удалось переступить ту незамѣтную грань, »тотъ тонкій волосокъ«, который отдѣляетъ, по его словамъ, талантъ отъ генія. Его избалованное славой самолюбіе глухо мучилось отъ этого сознанія. Но современники Брюллова не различали этой грани: увлеченные широтой его

* Говорятъ, такое отношеніе французской критики вызывалось и общей непріязнью французовъ къ русскимъ послѣ 1812 10 года и усмиренія Польскаго возстанія 1830 года. Это настроеніе остроумно отмѣтила »Gazette de France« въ своемъ отзывѣ о картинѣ Брюллова: »Le beau tableau de Mr. Bruloff a eu le grand tort d'être venu à Paris après les cosaques.«

** Въ акварели Брюлловъ былъ выдающимся мастеромъ. Быстрый и эскизный характеръ этой техники отвѣчалъ склонности Брюллова исполнять работу сразу, подъ свѣжимъ впечатлѣніемъ. Напротивъ, процессъ масляной живописи, требующій большей законченности утомлялъ его.

* Картина, написанная имъ въ 17 дней въ Миланѣ. Она находится въ Музеѣ Александра III въ Петербургѣ.

задачъ, творческимъ одушевленіемъ и мастерскою техникой, они по прежнему считали его геніемъ. Съ самаго пріѣзда въ Петербургъ онъ окруженъ былъ всеобщимъ поклоненіемъ и почетомъ. Въ обществѣ его считали самымъ выдающимся художникомъ Россіи, въ академическомъ совѣтѣ всѣ прислушивались къ его голосу. Старые учителя Брюллова, Егоровъ, Шебуевъ и Ивановъ восхищались въ его произведеніяхъ красотой рисунка, благородствомъ формъ и мыслей; въ ихъ глазахъ Брюлловъ былъ лучшимъ оправданіемъ ихъ педагогическихъ трудовъ и всей академической системы. Ученики съ трепетомъ внимали приговорамъ окруженнаго ореоломъ геніальности профессора. Совѣтъ Брюллова изучать »антику«, необходимую, какъ соль въ пищѣ, въ античной галлереѣ, а въ натурномъ классѣ рисовать »живое тѣло«, которое прекрасно, только бы сумѣть его постичь, и его призывъ изучать натуру и стараться понять и прочувствовать всѣ ея оттѣнки и особенности, — указывали странной культуры и невольное тяготѣніе къ ней. Безпорядочная жизнь и частыя попойки вредно отзывались на его здоровьѣ. Поддаваясь самъ черезчуръ легко этимъ соблазнамъ, онъ часто умолялъ жившаго съ нимъ ученика »не пускать его къ этимъ людямъ«. Иногда онъ запирался въ мастерской и работалъ порывисто, до изнеможенія, весь день, иногда по мѣсяцамъ не дотрогивался до кистей, испытывая состояніе мрачной угнетенности. Между тѣмъ появились признаки болѣзни сердца, особенно опасной для Брюллова при его способности быстро возбуждаться и склонности къ рѣзкимъ переходамъ въ настроеніяхъ. По словамъ Брюллова, его жизнь можно было уподобить »свѣчѣ, которую жгли съ двухъ концовъ и по серединѣ держали калеными щипцами«. Въ минуты полнаго упадка силъ онъ винилъ въ неудачахъ Петербургъ. »Я охладѣлъ, я застылъ въ этомъ климатѣ«…, говорилъ Брюлловъ, »нѣтъ, мнѣ не написать другой Помпеи….«



62. АЙВАЗОВСКІЙ, И. К. Море въ пасмурный день.

молодежи новый и живой путь въ искусствѣ. Брюлловъ заботился и о развитіи своихъ учениковъ, бесѣдовалъ съ ними объ искусствѣ и задавалъ имъ чертить эскизы на сюжеты изъ Гомера, Овидія, Данта, Гиббона. »Эти книги«, говорилъ Брюлловъ, »научаютъ художника познавать внутренняго человѣка и вообще человѣка, въ связи съ цѣлымъ міромъ и Творцомъ его; безъ этихъ книгъ художникъ не отдѣлится отъ посредственности«. Чувствуя недостатки своего образованія, Брюлловъ старался пополнить его чтеніемъ и слушалъ въ университетѣ лекціи исторіи. Пушкинъ, Жуковскій и М. И. Глинка были его лучшими друзьями. Но несмотря на славу, вліяніе и почетъ, Брюлловъ былъ недоволенъ жизнью въ Петербургѣ. Преподаваніе въ Академіи тяготило его. Трудъ преподавателя мало подходилъ къ его нетерпѣливой натурѣ и мѣшалъ его собственнымъ работамъ. Сѣрый, непривѣтливый климатъ Петербурга, мало развитое въ художественномъ отношеніи общество, русское бездѣліе, вечера и ужины, отъ которыхъ не было отбоя, раздражали Брюллова, въ обрусѣвшей натурѣ котораго все же сохранялись какія-то врожденныя черты высшей ино-

Тогда онъ вспоминалъ объ Италіи, гдѣ все, и люди, и природа, и самыя руины возбуждали къ творчеству и труду, гдѣ протекала молодость съ ея борьбой, честолюбивыми надеждами, съ стремленіемъ къ лавровому вѣнку, увядшіе листы котораго теперь давно уже наскучили его носителю, какъ и геніальность на безлюдьи. Поклонники Брюллова говорили, что отъ него можно ожидать еще многаго. »Только не здѣсь«, отвѣчалъ Брюлловъ, »я здѣсь не писалъ еще: въ Италіи я начну работать, какъ должно«.

Хотя самъ Брюлловъ утѣшался мыслью, что лишь въ Италіи снова расцвѣтетъ его геній, но современникамъ его довольно было и тѣхъ произведеній, которыя онъ создалъ за этотъ Петербургскій періодъ своей жизни. Многія изъ нихъ, дѣйствительно, были превосходны и стояли выше общаго уровня, напримѣръ, его портреты и произведенія на религіозныя темы. Брюлловъ всегда имѣлъ массу заказовъ на портреты. Высокія достоинства его портретовъ признаетъ даже современная критика, склонная вообще относиться отрицательно къ Брюллову. Сила лѣпки, колорита и виртуозность испол-

ненія придаютъ портретамъ Брюллова много свѣжести и жизни. Его взоры не проникаютъ въ глубину человѣческой души, но онъ умѣетъ хорошо подмѣтить основныя типичныя стороны характера и внѣшности. Онъ всегда находитъ для каждаго лица подходящую позу, эффектный мотивъ и освѣщеніе, благодаря которымъ ярче выдѣляются всѣ эти типичныя стороны, и портретъ становится красивой и осмысленной картиной. Портреты Брюллова выдаются среди всѣхъ его работъ въ особенности по гармоніи, красотѣ и свѣжести колорита. Среди его произведеній религіознаго характера особенно извѣстны »Взятіе Богородицы на небо« для Казанскаго Собора, »Распятіе« для Лютеранской церкви Св. Петра въ Петербургѣ и »Христосъ во гробѣ«, транспарантъ для домовой церкви гр. Адлерберга. Въ своихъ церковныхъ образахъ Брюлловъ замѣнилъ чуждые его таланту возвышенный внутренній идеализмъ и задушевность чувства красотою формъ и композиціи, заимствованной у болонцевъ, красивыми эффектами свѣтотѣни и внѣшней тонко обдуманной выразительностью, которая порой можетъ показаться даже близкой къ искреннему чувству.* Особенно воодушевилъ Брюллова грандіозный порученный ему заказъ расписать куполъ Исаакіевскаго Собора. Съ увлеченіемъ, почти экстазомъ, принялся онъ сочинять проекты громаднаго плафона съ изображеніемъ Богоматери въ облакахъ, на престолѣ, среди предстоящихъ ей святыхъ, и картоны для фигуръ апостоловъ, евангелистовъ и изображенія страстей Христовыхъ. Снова блеснула въ немъ надежда создать нѣчто небывалое и чуть ли не сравняться съ Микель-Анджело. Роспись купола онъ называлъ »дѣломъ своей жизни«. Его воображеніе вновь не знало отдыха; группы изъ задуманныхъ композицій неотступно стояли передъ нимъ. Когда Брюлловъ услыхалъ, что заказъ отмѣнятъ, такъ какъ сырость въ куполѣ можетъ погубить живопись, онъ былъ въ отчаяніи, и восторгъ его не зналъ предѣловъ, когда снова утвержденъ былъ прежній планъ. Предѣлы купола и самые сюжеты теперь казались уже слишкомъ узкими его разыгравшейся фантазіи. По его словамъ, онъ готовъ былъ »расписать теперь цѣлое небо«. Брюлловъ являлся на работу раньше своихъ помощниковъ и, не дожидаясь подъемной корзины, какъ юноша, взбирался по извилистому трапу лѣсовъ въ самый верхъ купола и снова сбѣгалъ внизъ, чтобы отсюда провѣрить впечатлѣніе отъ исполненной части плафона. Но подобныя условія работы, нетерпѣніе и возбужденность Брюллова были роковыми для его больного сердца. Въ 1848 г. здоровье Брюллова такъ ухудшилось, и его силы такъ упали, что онъ принужденъ былъ отказаться отъ работы, и плафонъ былъ доконченъ Басинымъ. По настояніямъ докторовъ, Брюлловъ въ 1849 г. отправился за границу, сопровождаемый двумя учениками. Подкрѣпивъ нѣсколько свое здоровье пребываніемъ на о. Мадейрѣ, Брюлловъ переѣхалъ затѣмъ въ Италію. Онъ поселился близъ Рима на загородной виллѣ, хозяинъ которой, негоціантъ Анджело Питтони, сдѣлался самымъ нѣжнымъ другомъ Брюллова. Но его заботы и уходъ могли лишь ненадолго продлить жизнь Брюллова. Въ это время Брюлловъ исполнилъ нѣсколько портретовъ, рисунковъ и аллегорическихъ эскизовъ. Въ одномъ изъ нихъ художникъ хотѣлъ выразить мысль о »разрушающемъ времени«, которое своей неутомимою рукой сталкиваетъ въ бездну забвенія все великое земли, законодателей, царей, завоевателей, ученыхъ, художниковъ..... Брюлловъ предполагалъ развить эту тему въ грандіозной картинѣ, всеобъемлющей, какъ творенія Микель-Анджело, о состязаніи съ которымъ онъ по прежнему все еще мечталъ. Но дни Брюллова уже были сочтены. Онъ скончался 2-го іюня



63. АЙВАЗОВСКІЙ, И. К. Морской видъ съ островомъ вдали.

* Такою глубиною внутренняго благородства духа дышитъ и лицо умершаго Христа на прекрасномъ картонѣ Брюллова въ Румянцевской галлереѣ (повтореніе транспаранта, исполненнаго для гр. Адлерберга). Смѣлый раккурсъ тѣла напоминаетъ знаменитаго »мертваго Христа« Мантеньи (въ Миланѣ), но не производитъ того же потрясающаго впечатлѣнія, все смягчено печатью нѣсколько условной красоты академизма. За то Брюллову удалось передать здѣсь глубину того спокойно-сдержаннаго выраженія, которой такъ недостаетъ другимъ его произведеніямъ.

1852 года. Какъ разъ въ этотъ день 16 лѣтъ назадъ, Петербургская Академія Художествъ по поводу возвращенія на родину Брюллова устроила ему торжественную встрѣчу.

Римляне искренно сожалѣли о смерти Брюллова. Русскіе и иностранные художники, жившіе въ Римѣ, провожали гробъ Брюллова на римское кладбище Монте-Тестаччіо, гдѣ затѣмъ надъ его могилой былъ поставленъ мраморный монументъ, украшенный скульптурой, аллегорически изображающей значеніе Брюллова для искусства. Итальянцы любили Брюллова, какъ художника, стяжавшаго себѣ славу замѣчательнымъ изображеніемъ одного изъ моментовъ ихъ великаго прошлаго. Въ исторіи русскаго искусства съ именемъ Брюллова связано, естественно, гораздо больше важныхъ заслугъ. Теперь ихъ уже нельзя оспаривать, какъ въ 60-хъ годахъ, когда защитники реализма видѣли въ Брюлловѣ главный оплотъ отжившаго погибъ подъ развалинами того храма, который онъ потрясъ до самыхъ основаній. Но поборники новаго реальнаго теченія долго не хотѣли видѣть въ его произведеніяхъ подъ обломками академической условности то живое и свободное, что давало ему право на славу и признательность.

Кромѣ картона »Христосъ въ гробу« и эскиза »Нашествіе Гензериха на Римъ«, Румянцевской галлереѣ принадлежатъ еще пять картинъ Брюллова. Среди нихъ особенно извѣстна »Вирсавія« (Геліогр. XIII), которую Брюлловъ писалъ въ Римѣ въ 30-хъ годахъ. Вирсавія сидитъ на уступѣ водоема и распускаетъ свои пышные волосы, стянутые нитью жемчуга. Нѣжная игра полутѣней и розовыхъ оттѣнковъ сверкающей ярко наготы кажется особенно красивой на фонѣ мягкой зелени деревьевъ и въ контрастѣ съ чернокожею рабыней, стоящей на колѣняхъ въ водѣ бассейна. Впервые нагая красота пред-



64 КАПКОВЪ, Я. Ѳ. Вдовушка.

академическаго направленія. Своимъ блестящимъ и горячимъ творчествомъ Брюлловъ вызвалъ интересъ къ искусству въ широкой массѣ общества, демократической въ сравненіи съ чиновной группой меценатовъ прежняго времени. Его произведенія показали, что искусство можетъ потрясать душу, служить выраженію самыхъ выдающихся моментовъ и идей міровой исторіи, придавать имъ смыслъ »цѣлой эпопеи«, съ которой Вальтеръ Скоттъ сравнилъ его »Помпею«. Такимъ образомъ Брюлловъ увлекъ русскихъ художниковъ на путь широкихъ замысловъ и возвышенныхъ задачъ въ области искусства. Онъ положилъ начало новой жизни въ русскомъ искусствѣ, требуя свободы въ творчествѣ и всегда поддерживая истинно оригинальный талантъ, какъ напримѣръ Федотова, дарованіе котораго было такъ несродно направленію самого Брюллова. Въ живопись онъ внесъ движеніе, жизнь и страсть и показалъ значеніе красивыхъ свѣтовыхъ и колоритныхъ эффектовъ. Слѣдъ его вліянія въ этомъ отношеніи можно прослѣдить до самаго послѣдняго времени. Какъ ветхозавѣтный богатырь, Брюлловъ ставлена здѣсь не въ окаменѣлыхъ и безкровныхъ формахъ античной богини, но со всей реальностью жизни, съ неуловимой и чарующей нѣжностью тоновъ и очертаній. Вся въ полутѣни, освѣщенная нѣжными рефлексами и ореоломъ свѣта, скользящаго по очертаніямъ фигуры, »Вирсавія« представляетъ одинъ изъ лучшихъ этюдовъ Брюллова въ смыслѣ красоты колорита. Эта картина типичный образецъ тѣхъ внѣшнихъ и чисто живописныхъ задачъ, которыя такъ ярко выдвигаются въ творчествѣ Брюллова. Примѣненный въ ней эффектъ освѣщенія былъ особенно любимъ художникомъ и его многочисленными подражателями. Картина осталась незаконченной;* но главное уже выражено художникомъ: сила ослѣпительной женской красоты, смутившей ветхозавѣтнаго царя.

Къ произведеніямъ Брюллова, въ которыхъ отразились впечатлѣнія художника отъ турецкаго Востока, собранныя имъ

* Брюллову долго не удавалось что-то въ картинѣ; въ досадѣ онъ бросилъ въ нее первымъ попавшимся предметомъ и прорвалъ холстъ (слѣдъ разрыва виденъ и теперь на кисти лѣвой руки Вирсавіи.)

въ поѣздкѣ по Архипелагу и въ Константинополѣ, принадлежитъ этюдъ »Одалиска« (Геліогр. XIV), типъ восточной красоты, погруженной въ лѣнь и нѣгу. Пестрая чалма, темнозеленый бархатъ накидки, синяя подушка подъ локтемъ руки и малиновый горячій фонъ образуютъ нѣсколько тяжелое, но сильное сочетаніе.

Картину восточнаго быта изображаетъ и »Бахчисарайскій Фонтанъ« 1845 г. (Геліогр. XV). Узницы ханскаго гарема, расположившись вокругъ бассейна, въ тѣни развѣсистыхъ деревьевъ, опускаютъ въ прозрачныя струи водоема ожерелья и перстни и наблюдаютъ за игрой золотыхъ рыбокъ. Ревнивая Зарема, сжимая рукоять кинжала, злобно смотритъ на грустную княжну, сидящую въ окнѣ своей комнаты. Обѣ героини поэмы представляютъ очень слабые и условные образы. Всѣ остальныя лица сходны по типу. Выразительнѣе всѣхъ фигура евнуха въ углу справа, написанная сильно, безъ примѣненія лессировокъ, лишившихъ свѣжести технику картины. По словамъ кн. Гагарина, Брюлловъ въ 40-хъ годахъ стремился къ новымъ эффектамъ колорита. »Я хочу«, говорилъ онъ, »чтобы у меня все было въ свѣту, все было залито свѣтомъ, какъ у Поля Веронеза«. Эти новыя задачи отразились и на самомъ выборѣ тоновъ. Это все крикливые цвѣта: желтый, розовый, зеленый, голубой и красный. Ихъ сочетаніе оригинально и пестро, но ему недостаетъ гармоніи, которой мало и въ нѣкоторыхъ другихъ произведеніяхъ Брюллова, относящихся къ этому періоду. Романтическая тема объясняетъ популярность картины: ея яркіе и нѣсколько слащавые тона и костюмнобутафорскій характеръ долго отражались еще въ творчествѣ отдѣльныхъ эпигоновъ Брюлловской школы. Банальныя произведенія послѣднихъ въ множествѣ олеографическихъ премій распространялись по Россіи, понижая уровень художественныхъ вкусовъ.

Въ Румянцевской галлереѣ находится и нѣсколько превосходныхъ портретовъ, исполненныхъ Брюлловымъ. Изъ нихъ въ особенности выдается портретъ В. А. Перовскаго* (Рис. 46). Сила и огненная бойкость красивой техники соотвѣтствуютъ вполнѣ внутреннему духу портрета.** Полная энергіи голова вылѣплена сильно на фонѣ облаковъ и синихъ пятенъ неба. Неукротимый пылъ предпріимчивой натуры придаетъ лицу почти сердитый оттѣнокъ. Впечатлѣнію рѣшительности и отваги содѣйствуетъ и оригинальная прическа, типичная для военныхъ первой трети 19-го вѣка. Сила свѣта и немного жесткіе тона придаютъ изображенію какой-то жестяной характеръ и подчеркиваютъ еще болѣе впечатлѣніе рѣзкой силы и задора въ этомъ замѣчательно типичномъ лицѣ.

Къ лучшимъ произведеніямъ Брюллова принадлежитъ и портретъ кн. Александра Николаевича Голицына*** (Рис. 47). Брюлловъ изобразилъ сановнаго вельможу въ кабинетѣ за письменнымъ столомъ, съ драгоцѣнной табакеркой въ рукѣ. За столомъ виденъ трельяжъ, на стѣнѣ копія съ картины Доменикино »Апостолъ Іоаннъ«. Изъ кабинета видны двѣ другихъ комнаты съ обстановкою и убранствомъ въ стилѣ empire. Портретъ производитъ впечатлѣніе не столько глубиной характеристики, сколько натуральностью изображенія и гармоніей тоновъ. Превосходно исполнены всѣ аксессуары портрета: столъ чернаго дерева, лежащія на немъ вещи, часы empire съ бюстомъ Александра I, но фигура всетаки господствуетъ надъ всѣмъ. Сѣрый фракъ, тона зелени, темнаго паркета и стѣнъ образуютъ въ общемъ очень мягкое колоритное сочетаніе.

Подъ начальствомъ князя Голицына служилъ и Федоръ Ивановичъ Прянишниковъ, которому Румянцевскій Музей обязанъ основной и самой цѣнной частью своей картинной галлереи. Дворянинъ Ф. И. Прянишниковъ, по окончаніи Московскаго Университета, служилъ сначала въ министерствѣ финансовъ, затѣмъ народнаго просвѣщенія, наконецъ въ почтовомъ департаментѣ. Человѣкъ культурный въ лучшемъ смыслѣ слова, онъ, состоя съ 1831-го года директоромъ почтоваго департамента, а впослѣдствіи и главноуправляющимъ почтовой частью, ввелъ множество полезныхъ преобразованій и усовершенствованій въ этой области. Послѣдователь Н. И. Новикова, Прянишниковъ былъ извѣстенъ своей филантропической дѣятельностью, но главнымъ образомъ его заслуги передъ русскимъ просвѣщеніемъ обезпечили ему благодарную память въ потомствѣ. Образованный библіофилъ, страстный любитель и знатокъ искусства, онъ создалъ цѣнное собраніе книгъ, рукописей, эстамповъ и картинъ. Состоя членомъ Общества Поощренія Художниковъ, онъ много сдѣлалъ для развитія русскаго искусства, обогатилъ своими приношеніями музей Общества, помогалъ молодымъ художникамъ и заботился объ изданіи хорошихъ иллюстрированныхъ книгъ. Охваченный религіознымъ настроеніемъ, типичнымъ для первой четверти 19-го вѣка, онъ издаетъ Ветхій Завѣтъ въ картинахъ, какъ пособіе для преподаванія и средство содѣйствовать развитію художественныхъ вкусовъ въ народѣ. Онъ былъ постояннымъ и главнымъ покупателемъ картинъ современныхъ ему русскихъ художниковъ. Его цѣль была составить галлерею изъ произведеній исключительно русской живописи. И онъ выполнилъ эту цѣль съ такимъ тонкимъ выборомъ и пониманіемъ основныхъ и существенныхъ чертъ современнаго ему искусства, что его сравнительно небольшая галлерея даетъ яркое и разностороннее представленіе о русской живописи первой половины 19-го вѣка и въ соединеніи съ другими частями Румянцевской галлереи является едвали не самымъ цѣннымъ собраніемъ для историка русской живописи этого періода. Большую часть своихъ книгъ и рукописей, среди которыхъ было много цѣнныхъ и рѣдкихъ масонскихъ изданій, онъ завѣщалъ Императорской Публичной Библіотекѣ, въ которую онъ еще при жизни пожертвовалъ портретъ Новикова и много рѣдкихъ книгъ и рукописей. Много книгъ изъ библіотеки Прянишникова поступило послѣ его смерти (1867) г. въ библіотеки Одесскаго Университета, Румянцевскаго Музея, Карамзинскую въ Симбирскѣ, Жуковскаго въ Бѣлевѣ; картинная галлерея была пріобрѣтена императоромъ Александромъ II и подарена имъ только что основанному тогда Московскому Публичному Музею. Въ галлереѣ находится и портретъ самого Ф. И. Прянишникова (Рис. 48), исполненный Брюлловымъ. Портретъ отличается официльнымъ характеромъ и представляетъ мало внутренняго интереса. Свѣтлыя черты гуманиста, друга просвѣщенія,

* Гр. В. А Перовскій, участникъ войнъ 1812 и 1828 г., а съ 1833 г. оренбургскій военный губернаторъ, руководившій наступленіемъ русскихъ на Хиву и Коканъ и извѣстный своими заботами по устройству нашихъ средне-азіатскихъ владѣній.

** По общему характеру и манерѣ портретъ Перовскаго напоминаетъ портреты героевъ 12-го года, исполненые англійскимъ художникомъ Доу.

*** Князь А. Н. Голицынъ (1773—1844) былъ товарищемъ дѣтскихъ игръ и впослѣдствіи другомъ Александра I-го. Подвергнувшись опалѣ въ царствованіе императора Павла, онъ былъ высланъ изъ Петербурга въ Москву. Въ этотъ періодъ своей жизни князь Голицынъ былъ типичнымъ вольтерьянцемъ. Съ воцареніемъ Александра онъ былъ вызванъ въ Петербургъ и сдѣлался министромъ духовныхъ дѣлъ и народного просвѣщенія. Вслѣдъ за императоромъ онъ увлекся піетизмомъ, охватившимъ высшее общество того времени. Какъ министръ народнаго просвѣщенія кн. Голицинъ не терпѣлъ научной свободы мысли. При немъ доносчики Руничъ и Магницкій управляли университетами въ Россіи. Состоя президентомъ Библейскаго Общества, кн. Голицынъ заботился о распространеніи Библіи въ народѣ, открывалъ народныя училища и ввелъ ланкастерскую систему обученія. Въ высшемъ обществѣ кн. Голицына считали почти святымъ за его набожность. Не пользуясь расположеніемъ Аркачеева, онъ въ 1824 г. отказался отъ должности министра и остался главноуправляющимъ почтовой частью. Со вступленіемъ на престолъ Николая I-го, вліяніе князя Голицына снова возросло, такъ какъ новый государь оказывалъ ему особое расположеніе и довѣріе.

блѣднѣютъ и стираются въ безличномъ образѣ петербургскаго сановника.

Румянцевской Галлереѣ принадлежитъ и портретъ К. П. Брюллова (Геліогр. XVI), писанный имъ самимъ. Это одна изъ лучшихъ работъ художника, въ которой онъ по глубинѣ и тонкости характеристики, по силѣ, смѣлости и широтѣ техники сравнялся съ величайшими мастерами въ области портрета, умѣвшими въ нѣсколькихъ мазкахъ разрѣшать все главное и сразу уловить жизнь души и тѣла въ ихъ внутренней связи. Брюлловъ изобразилъ себя такимъ, какимъ онъ выглядѣлъ незадолго до вторичнаго отъѣзда за границу, подъ вліяніемъ быстро развившейся въ немъ роковой болѣзни. Исхудалое желтое лицо, съ двумя землистыми пятнами на щекахъ, обрамленное пышною волной свѣтлокаштановыхъ волосъ, выдѣляется на высокой темнокрасной спинкѣ вольтеровскаго кресла. Болѣзненная слабость смѣшалась съ выраженіемъ недовольства избалованной натуры, уже испытавшей внутренній надломъ. Умные глаза смотрятъ лихорадочнымъ тревожнымъ взоромъ, исполненнымъ сознанія превосходства надъ толпой. Безсильно свѣсилась исхудалая рука съ рѣзко выступившей сѣтью синихъ венъ. Небольшая и изящная, она обличаетъ въ обладателѣ ея тонкій, культурный духъ. Широкія складки блузы, похожей болѣе на плащъ, придаютъ романтическій характеръ всему облику, чѣмъ онъ еще рѣзче выдѣляется отъ обыкновенной толпы.

Вліяніе Брюллова какъ художника съ блестящимъ сильнымъ дарованіемъ должно было замѣтно отразиться на его многочисленныхъ ученикахъ и въ положительномъ и въ отрицательномъ смыслѣ. Онъ внесъ новую жизнь въ академическія мертвыя программы. Стремленіе проникнуть глубже въ духъ и смыслъ сюжета, тѣснѣй связать человѣка съ обстановкой, красоту формъ и колорита съ психологіей и правдой, отличаетъ многія работы этого періода. Къ нимъ принадлежитъ картина Петра Степановича Петровскаго »Агарь и Измаилъ« въ Румянцевской галлереѣ (Рис. 49). П. С. Петровскій (1814 – 1842 г.), бросившій службу, чтобы поступить въ Академію Художествъ, занимался здѣсь подъ руководствомъ Брюллова. Принужденный въ то-же время содержать свою семью, онъ работалъ безъ устали. Сознавая важность образованія для художника, онъ старался расширить свои знанія и развить свой умъ. По окончаніи Академіи, Петровскій получилъ право на заграничную поѣздку. Но нужда и непомѣрный трудъ уже надломили его силы. Петровскій заболѣлъ чахоткой и по пріѣздѣ въ Римъ вскорѣ умеръ 28 лѣтъ, не успѣвши даже ознакомиться съ красотами Италіи и Рима, къ которымъ онъ такъ страстно и давно стремился въ своихъ мечтахъ. Умный, развитой, страстно любящій искусство труженикъ чувствуется и въ его картинѣ: »Агарь и Измаилъ«. Строго обдуманное сочетаніе линій представляетъ група матери и ребенка, красиво выдѣляющаяся на фонѣ желтыхъ песковъ и горящаго огненнымъ закатомъ неба. Агарь слышитъ, какъ замираетъ подъ ея рукой сердце сына, и умоляетъ сжалиться надъ ними багровое пылающее небо. Мысль Петровскаго красива, но кисти его не хватаетъ темперамента, чтобы захватить зрителя. У него не было внѣшняго огнен-



65. ХУДЯКОВЪ, В. Г. Еврейка изъ [illegible]

наго блеска Брюллова и, хотя онъ тонко понялъ свою тему, но его таланту еще не дано было возвыситься до той глубины чувства, которая одна можетъ искупить недостатокъ внѣшней свободы. Обнаженное плечо Агари, эта уступка академическимъ преданіямъ, также расхолаживаетъ зрителя, обнаруживая всю безплодность попытокъ примирить романтизмъ съ академической формой, безъ наличности смѣлаго и сильнаго таланта Брюллова.

Среди учениковъ Брюллова были и прежніе венеціановцы. Типичнымъ примѣромъ результатовъ, получившихся изъ слiянія двухъ столь разнородныхъ направленій, является въ Румянцевской галлереѣ картина Дѣвушка, ставящая свѣчу передъ образомъ (рис. 50) Григорія Карповича Михайлова (1814—1867), больше извѣстнаго своими превосходными копіями съ Рафаэля и съ другихъ великихъ мастеровъ, чѣмъ самостоятельнымъ творчествомъ. Добросовѣстно и просто, какъ настоящій реалистъ венеціановецъ, передалъ художникъ этотъ уголокъ церкви и отраженіе пламени свѣчи на лицѣ и одеждѣ дѣвушки. Особенно типичны и правдивы второстепенныя фигуры въ картинѣ. Но въ расположеніи тѣней на лицѣ дѣвушки и въ самыхъ очертаніяхъ его отражается вліяніе красотъ Брюлловскаго творчества. Дѣйствительность здѣсь облагорожена въ идеальномъ стилѣ романтиковъ. Но если нѣкогда романтизмъ въ произведеніяхъ Кипренскаго, Варнека, Тропинина содѣйствовалъ сближенію искусства съ жизнью, то въ 40-хъ годахъ 19-го вѣка онъ уже стѣснялъ широкое развитіе собственно реальнаго направленія въ русскомъ искусствѣ. Романтизмъ Брюллова былъ свѣжимъ элементомъ жизни для академическаго классицизма, но онъ ставилъ узкія границы реализму, призванному въ недалекомъ будущемъ охватить всю глубину и широту правды.

Изъ всѣхъ видовъ творчества Брюллова особой популярностью въ публикѣ и среди художниковъ пользовались его жанры изъ итальянской жизни. Еще Кипренскій создалъ нѣсколько произведеній въ этомъ родѣ. Но особенно извѣстны и любимы были жанры Брюллова; они изображаютъ жизнь обитателей благодатнаго юга, съ ея земною красотой и радостями, съ ея примитивно-страстными натурами, одинаково готовыми служить Венерѣ и Маріи. Къ такимъ произведеніямъ Брюллова относятся »Итальянское утро«, »Итальянскій полдень«, »Постриженіе монахини«, »Пифферари«, »Монахини, поющія у органа«, »Сонъ монашенки« и множество другихъ, исполненныхъ акварелью или масляными красками. Эти жанры пріучали общество любоваться картинами реальной жизни. Привлекая красотою свѣтовыхъ эффектовъ, колорита и живыхъ движеній, поэзіей несложной темы, они подготовляли почву для жанровыхъ изображеній русской дѣйствительности. Такъ итальянскіе пейзажи Сильв. Щедрина и М. Лебедева пролагали путь въ русскомъ искусствѣ картинамъ изъ родной природы. Брюлловъ всегда убѣждалъ своихъ учениковъ не подражать ему, а писать, »какъ Богъ на душу положитъ«. »Чтобы сдѣлаться художникомъ«, говорилъ онъ, »нужно мучиться, нужно любить, но только не Брюллова«. Но его блестящій талантъ подавлялъ его поклонниковъ, и пройденный имъ путь казался имъ единственной дорогой къ славѣ. Въ 40-хъ и 50-хъ годахъ почти каждый русскій художникъ, проживающій въ Италіи, пишетъ сцены изъ итальянской жизни, въ которыхъ краски и солнце



66. ГУНЪ, К. Ѳ. Воинъ изъ временъ гугенотовъ.

юга превращаютъ даже грубую правду жизни въ вѣчный праздникъ наслажденія, любви, безмятежнаго dolce far niente и поэтической идилліи. Особеннымъ успѣхомъ пользовались и въ Римѣ и въ Россіи итальянскіе жанры Пимена Никитича Орлова, даровитаго художника, вышедшаго изъ народа и долго кочевавшаго по помѣщичьимъ усадьбамъ, гдѣ онъ получалъ заказы на портреты и церковныя иконы. Наконецъ, при содѣйствіи одного помѣщика, признавшаго его талантъ, онъ поступилъ въ Академію Художествъ и скоро пріобрѣлъ извѣстность какъ портретистъ. Въ 1841 г. онъ прибылъ въ Римъ какъ пенсіонеръ Общества поощренія художниковъ. Здѣсь онъ прожилъ больше 20 лѣтъ и прославился своими жанрами. Особенно нравилась всѣмъ и въ Россіи и въ Италіи его картина »Октябрь въ Римѣ« (рис. 51), принадлежащая теперь Румянцевской галлереѣ. Дружная кампанія въ одинъ изъ праздничныхъ осеннихъ дней, послѣ уборки винограда, веселится въ загородной остеріи. Лучи вечерняго заката красиво освѣщаютъ сцену, вдали виденъ Римъ съ куполомъ Петра. И эротическій оттѣнокъ въ сюжетѣ, и эффекты освѣщенія, и самый колоритъ картины, мѣстами нѣсколько крикливый, ясно выдаютъ вліяніе Брюллова. Какъ ни грубовато и наивно подобное изображеніе жизни, современники Орлова восторгались его жанрами. Ихъ плѣняла жизненность движеній и страстей, а отсутствія внутренней поэзіи и красоты они не замѣчали, какъ не чувствуютъ его и въ наше время люди съ мало развитымъ вкусомъ, продолжающіе, какъ и прежде, восторгаться картинами Орлова, его красочнымъ колоритомъ и внѣшней шаблонной поэзіей его мотивовъ.

Къ этому же роду жанровъ изъ южной жизни можно отнести и »Андалузянку« (Рис. 52) Бар. Ш. Штейбена (1788–1859) француза, обучавшагося въ Академіи Художествъ въ Петербургѣ, а затѣмъ въ Парижѣ. Штейбенъ провелъ много лѣтъ въ Россіи. Его картины изъ русской исторіи и самый живописный стиль роднятъ его отчасти съ представителями русской школы. Его испанка Андалузянка (въ Рум. гал.), гадающая въ »любитъ не любитъ«, представляетъ ярко и сильно написанный образъ. Сочетаніе чернаго пятна корсажа и волосъ съ розовыми бантами костюма и молочными тонами фона и лица не лишено оригинальности и вкуса, хотя нѣсколько приторнаго.

Въ ближайшемъ родствѣ съ »Пифферари« Брюллова стоятъ и »Пифферари« рано умершаго Василія Ивановича Штернберга (1818—45 г.) художника, очень даровитаго и разносторонняго и особенно извѣстнаго своими картинами и рисунками изъ малороссійской жизни. Въ 40-хъ годахъ онъ отправился въ Италію, но вскорѣ умеръ здѣсь, еще не достигнувъ полной зрѣлости въ развитіи своего таланта. Изъ его работъ Румянцевской галлереѣ принадлежатъ два головныхъ этюда съ натурщиковъ-итальянцевъ, небольшой портретъ товарища-художника Раева и двѣ небольшихъ картины »Итальянцы, играющіе въ карты въ остеріи« и »Пифферари« (рис. 53). Двое пифферари, — изъ нихъ одинъ слѣпецъ, въ сопровожденіи мальчика повадатыря — славятъ мадонну передъ образомъ, вдѣланнымъ въ стѣнѣ, на углу стоящаго при дорогѣ дома; у стѣны, на обвѣтрившемся древнемъ саркофагѣ сидитъ слѣпая старуха, собирающая подаяніе. Она вторитъ музыкантамъ, молитвенно сложивъ руки. И люди, и рѣка, и зданія, и безоблачное небо, озарены золотисто-розовымъ тономъ заката, особенно типичнымъ для картинъ Штернберга. Но самый лучшій образецъ итальянскаго жанра въ Румянцевской галлереѣ представляетъ, несомнѣнно, картина »Свиданіе« (Геліогр. XVII) Евграфа Семеновича Сорокина (1821–92), извѣстнаго профессора исторической и религіозной живописи, бывшаго преподавателемъ въ Школѣ Живописи, Зодчества и Ваянія въ Москвѣ. Сорокинъ былъ подобно Басину однимъ изъ могиканъ академическаго направленія, и область реализма, допустимаго въ искусствѣ, ограничивалась для него только итальянскимъ жанромъ. Онъ создалъ нѣсколько картинъ въ этомъ родѣ въ 50-хъ годахъ, во время своего пребыванія за границей. Но реализмъ у Сорокина проявляется тоньше и болѣе художественно, чѣмъ

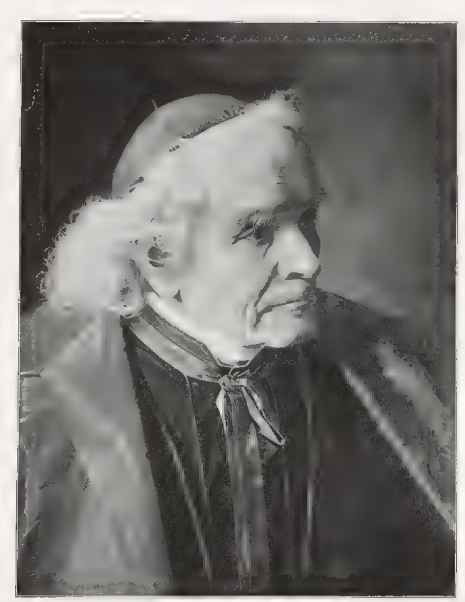


67. РИЦЦОНИ, А. А. Въ тратторіи.

въ произведеніяхъ его предшественниковъ. Это потому, что онъ больше, чѣмъ они, цѣнитъ правду жизни, хотя и не всегда еще свободенъ отъ стремленія идеализировать ее. При взглядѣ на его »Свиданіе« дѣлается яснымъ, что время полнаго торжества реализма уже близко. Лучи солнца такъ ярки, такъ естественны случайныя позы влюбленнаго молодого парня и изящной итальянки, съ грустью глядящей на свое вѣнчальное кольцо, что даже сентиментально-романтическій оттѣнокъ этого свиданія и красота лицъ, обычное условіе любовныхъ сценъ, не умаляютъ сочувствія зрителей къ этому произведенію. Вмѣсто внѣшней романтической окраски и эффектно-показной композиціи Орлова здѣсь царитъ простота и прелесть правды и изящная поэзія сердечнаго, внутренняго романтизма, вмѣсто наетъ декораціи театра. Воробьевъ умѣетъ передать всѣ внѣшніе признаки романтическаго юга, зелень лавровъ и пиній, ослѣпительный свѣтъ солнца, голубыя небеса и море, но ему не достаетъ глубины и свѣжести внутренняго настроенія, какъ и большинству романтиковъ Брюлловскаго періода, не стремившихся отъ яркой внѣшности явленій проникнуть въ глубину ихъ тонкой сущности.



»Цѣль искусства-выражать изящную, высокую, простую и истинную сторону идей народа. Въ этомъ и состоитъ связь художника съ народомъ и народа съ художникомъ«. Эту



68. РИЦЦОНИ, А. А. Кардиналъ.

словъ — намеки, вмѣсто яркой мимики актеровъ — глубоко сокрытыя душевныя движенія людей реальной жизни.

Вмѣстѣ съ этой группой итальянскихъ жанровъ удобнѣе всего разсматривать и принадлежащіе Румянцевской галлереѣ итальянскіе пейзажи Сократа Максимовича Воробьева (1817—1886), сына проф. пейзажной живописи М. Н. Воробьева. Особенно характерна для этого художника небольшая картина, изображающая »Итальянскій видъ« (рис. 54). Въ произведеніяхъ Воробьева нѣтъ интимности тѣнистыхъ уголковъ Лебедева или тонкой поэзіи неаполитанскихъ заливовъ Сильвестра Шедрина. Свѣтъ солнца въ картинахъ Воробьева рѣзокъ по сравненію съ мягкостью солнечныхъ пятенъ Лебедева, краски черезчуръ пестры и ярки въ сравненіи съ спокойными тонами Щедрина. Композиція въ его пейзажахъ красива, но напоминаетъ декораціи театра.

вѣрную и глубокую мысль высказываетъ кн. Г. Гагаринъ, какъ эпиграфъ къ своимъ воспоминаніямъ о Брюлловѣ. Но творчество Брюллова ясно показало, что недостаточно лишь внѣшняго приспособленія къ обстановкѣ и условіямъ русской жизни, чтобы проникнуть въ эту основную истинную сторону идей народа. Только тотъ, кто самъ возникъ изъ русской среды, кто отъ рожденія проникся вѣковыми идеалами и душевными запросами русскаго народа, могъ явиться настоящимъ выразителемъ сущности русскаго духа въ искусствѣ. Эту внутреннюю сущность, безъ которой кажется мертва даже самая блестящая форма, внесъ наконецъ въ русское искусство Александръ Андреевичъ Ивановъ, третій яркій представитель индивидуальнаго начала въ исторіи русскаго искусства той эпохи. А. А. Ивановъ былъ сыномъ скромнаго труженика художника,

Андрея Ивановича Иванова. Лишившись вслѣдствіе ранней женитьбы права на поѣздку заграницу,* А. И. Ивановъ все-таки добился профессорскаго званія. Доморощенный талантъ, онъ, конечно, въ смыслѣ внѣшней выучки и воспитанія эстетическаго вкуса уступалъ своимъ товарищамъ Егорову и Шебуеву, но его благоговѣйно-вдумчивое, полное любви отношеніе къ искусству благотворно отражалось на его ученикахъ, и самый выдающійся изъ нихъ, Брюлловъ, торжественно призналъ Иванова истиннымъ виновникомъ своей славы. Святую думу объ искусствѣ и пламень чистой любви къ нему передалъ старикъ Ивановъ и старшему сыну Александру, и то была его вторая заслуга, также нашедшая себѣ признаніе въ самой нѣжной любви Александра Иванова къ отцу, ярко отразившейся въ его письмахъ къ послѣднему съ чужбины. Художникъ въ душѣ, старикъ Ивановъ работалъ много на религіозныя темы, исполняя иконы для церквей въ общепринятомъ тогда академическомъ стилѣ. Чиновникъ по положенію, онъ всегда чувствовалъ себя запуганнымъ и робкимъ передъ властными и сильными міра. Проведя всю жизнь въ узкихъ рамкахъ русской обстановки того времени, онъ и самъ призналъ незыблемость ея устоевъ, и его семья по внутреннему складу и понятіямъ была типичнымъ отраженіемъ этихъ основныхъ началъ русской жизни въ царствованіе императора Николая. Вся семья Ивановыхъ была проникнута глубокою религіозностью въ православномъ смыслѣ. Въ ней царилъ патріархальный духъ покорности и почтительной приниженности передъ старшими. И всѣ эти свѣтлыя и темныя черты въ характерѣ Иванова отца и внутреннемъ строѣ его семейства навсегда передались и Александру Иванову, и мы легко узнаемъ ихъ, слѣдя за его жизнью и развитіемъ, въ какихъ бы просвѣтленныхъ и оригинальныхъ формахъ онѣ не проявились въ этомъ выдающемся духѣ.

Уже ребенкомъ Александръ Ивановъ проявилъ большія способности къ рисованію. Прекрасно подготовленный еще дома своимъ отцомъ и преподавателями Академіи Художествъ, онъ вступилъ въ нее 11 лѣтъ и быстро окончилъ курсъ ученія, отличившись въ особенности въ рисованіи съ натуры. Въ тихомъ, молчаливомъ и на видъ даже вяломъ мальчикѣ рано пробудилась духовная жизнь даровитаго мыслящаго художника. Восемнадцати лѣтъ онъ получилъ 2-ю золотую медаль за картину »Пріамъ проситъ тѣло Гектора«. Если первое произведеніе Иванова представляетъ не болѣе какъ типичный образецъ хорошо обдуманной академической программы, то во второй его картинѣ »Іосифъ въ темницѣ, толкующій сны«, удостоенной І-й золотой медали, ярко уже выступаетъ что-то совершенно новое, самобытное. Замыселъ отличается естественностью, краски полны оригинальности и силы; въ таинственномъ полумракѣ подземелья Іосифъ кажется, дѣйствительно, прообразомъ Мессіи, вносящаго свѣтъ въ потемки человѣческой души. Общество Поощренія художниковъ рѣшило отправить А. Иванова своимъ пенсіонеромъ за границу, но въ виду академическихъ сплетенъ, объяснявшихъ успѣхъ работъ Иванова помощью его отца, поставило условіемъ исполненіе новой про-



69. БРОННИКОВЪ, Ѳ. А. Нищій.

* Женатые не могли быть казенными пенсіонерами за границей.

граммы »Беллерофонтъ, отправляющійся въ походъ противъ Химеры«. Но Ивановъ медлилъ. Причиной было чувство первой любви, поставившей передъ художникомъ роковой вопросъ: быть или не быть. Душа, охваченная обаяніемъ дорогого образа и мечты о личномъ счастіи, остановилась въ нерѣшимости на распутьи многихъ избранныхъ натуръ. Жениться для Иванова значило лишиться права на заграничную поѣздку, жизнь-призваніе, жизнь-задачу промѣнять на суету и прозябаніе безмятежныхъ обывателей. Эта борьба съ сердечнымъ чувствомъ, конечно, была особенно трудна для Иванова, съ его душевной глубиной; и человѣкъ, сумѣвшій облегчить побѣду высшимъ запросамъ его духа надъ влеченіями сердца, сталъ, естественно, особенно, авторитетнымъ и близкимъ для Иванова. не прошла даромъ для Иванова: онъ заболѣлъ и »пришлось свести знакомство съ микстурами и порошками«. Когда, »принеся наконецъ благодарность разуму«,* онъ окончилъ своего »Беллерофонта«, картина оказалась не лучше его первыхъ работъ и неизмѣримо ниже »Іосифа въ темницѣ«. Причиной этой неудачи могло быть не только все пережитое авторомъ, но и тема изъ античной миѳологіи, чуждая сердцу Иванова, призваннаго вскорѣ сдѣлаться самымъ замѣчательнымъ художникомъ христіанства въ 19-омъ вѣкѣ. Общество едва не отказалось отъ прежняго рѣшенія послать Иванова за границу, но наконецъ дало свое согласіе, и Ивановъ въ 1830-мъ году выѣхалъ изъ Россіи. »Не скрывайте вашихъ чувствованій и мнѣній«, говорилось въ инструкціи, выданной ему отъ Общества,



70. БРОННИКОВЪ, Ѳ. А. Улица въ Италіи

Это былъ пейзажистъ К. И. Рабусъ. Онъ былъ шестью годами старше Иванова. Человѣкъ очень образованный, онъ умѣлъ оказывать на своихъ друзей глубокое вліяніе въ духовномъ отношеніи и увлекать ихъ высокимъ идеаломъ совершенствованія. Впослѣдствіи Ивановъ часто говорилъ о томъ, какъ важно для него »начитаться всего того, что требуетъ просвѣщенный нашъ вѣкъ отъ художника«, и не разъ съ горечью упоминалъ въ своихъ письмахъ »о подломъ воспитаніи и хаосѣ безтолковыхъ методъ наукъ въ нашей Академіи Художествъ«. По совѣту Рабуса, знатока нѣмецкой литературы, Ивановъ еще до отъѣзда за границу знакомится съ эстетикою Зульцера и произведеніями нѣмецкихъ романтиковъ. Онъ читаетъ исторію литературы Фр. Шлегеля и занимается французскимъ языкомъ, »чтобы не остаться въ чужихъ краяхъ безъ книгъ«. Душевная борьба »въ членахъ Общества вы должны видѣть людей желающихъ и имѣющихъ способы быть вашими благодѣтелями. Надобно это чувствовать, быть признательнымъ и потому откровеннымъ«,** Эти притязанія благодѣтелей были первымъ ударомъ чувству личнаго достоинства художника, который и впослѣдствіи постоянно долженъ былъ смирять его передъ надменнымъ невѣжествомъ чиновныхъ знатоковъ, отъ которыхъ зависѣлъ и онъ самъ и судьба его картины, заключившей въ себѣ весь смыслъ его жизни. Въ Дрезденѣ Ивановъ дѣлаетъ рисунокъ съ головъ Сикстинской Мадонны и младенца Христа, во Флоренціи онъ восторгается античною Венерой Medici, но наряду съ ней глу-

* Слова въ ковычкахъ, приводимыя здѣсь и ниже, заимствованы изъ писемъ А. А. Иванова. См. »А. А. Ивановъ, его жизнь и переписка« Издалъ М. Боткинъ. 1880 г.

** А. Новицкій. Опытъ полной біографіи А. А. Иванова. 1895 г.

бокое впечатлѣнiе производитъ на него уже Мадонна »Magnificat« Ботичелли. Римъ, столица папы, кажется художнику земнымъ раемъ. Красоты вѣчнаго города и окружающей природы, его собственная мастерская, »изъ оконъ которой виденъ домъ Торвальдсена, синiя вершины горъ альбанскихъ, гдѣ нѣкогда жили враги Ромула, а теперь обитаетъ красавица натурщица Витторiя«, звуки католическихъ гимновъ, долетающiе изъ сосѣдняго монастыря, навѣваютъ настроенiе поэзiи и умиленiя на Иванова. Тотчасъ по прiѣздѣ въ Римъ онъ спѣшитъ приняться за работу, сочиняетъ эскизы, начинаетъ картину, »Аполлонъ, Кипарисъ и Гiацинтъ, занимающiеся музыкой«, хлопочетъ о разрѣшенiи установить лѣса въ Сикстинской капеллѣ, чтобы исполнить картонъ съ »Сотворенiя Адама« Микель Анджело, какъ то было предписано ему инструкцiей Общества. Онъ съ благодарностью выслушиваетъ приговоръ Каммучини о своихъ эскизахъ: »c'è la natura, ma brutta natura!«*

тернистымъ путямъ, въ стремленiи къ идеалу, согласному съ внутреннимъ мiросозерцанiемъ русскаго художника и христiанина 19-го вѣка. Художникъ, влiянiе и совѣты котораго направили Иванова на новый путь и помогли ему найти свое настоящее призванiе, былъ Овербекъ, глава такъ называемыхъ нѣмецкихъ назорейцевъ, направленiя, возникшаго въ молодой Германiи, освобожденной отъ французскаго ига. Въ противовѣсъ духовному господству Францiи и идеаловъ 18-го вѣка, нѣмецкiй романтизмъ обращается къ нацiональнымъ основамъ, къ славнымъ преданiямъ нѣмецкаго средневѣковья. Скептицизмъ торжествующаго разума и поклоненiе внѣшней античной красотѣ уступаютъ мѣсто христiанскому мистицизму и религiозному чувству. Искусство 16-го вѣка, эпоха полнаго расцвѣта, съ его законченною красотой и слѣдами античнаго влiянiя, казалось имъ началомъ упадка, и они старались подражать итальянскимъ мастерамъ 14-го и 15-го вѣка, въ произведенiяхъ ко-



71. ЯКОБИ, В. И. Чтенiе газеты.

собирается рисовать отдѣльныя головы и части драпировокъ съ фресокъ Рафаэля, чтобъ развить свой вкусъ и усвоить благородный стиль, и искренно радуется одобрительному отзыву Торвальдсена, »единственнаго генiя, украшающаго наши дни«. Для будущей большой картины онъ выбираетъ наконецъ одинъ изъ своихъ эскизовъ: Братья Iосифа находятъ чашу въ мѣшкѣ Венiамина, »не такъ значительный какъ другiе, но зато болѣе способный къ изученiю наготы«.**

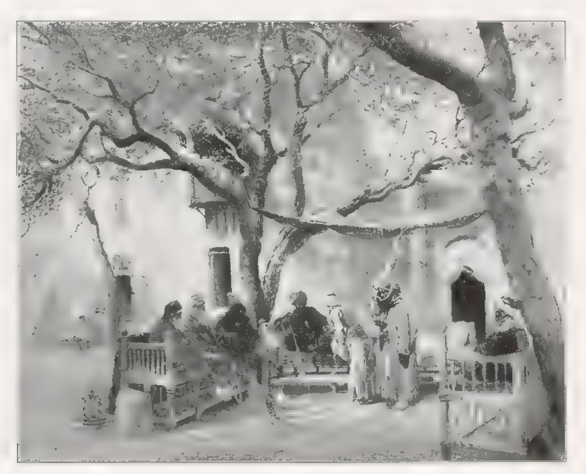
Но недолго суждено было Иванову колебаться между библiей и античной миѳологiей, теряться отъ противорѣчiя авторитетныхъ указанiй и благоговѣть передъ столпами классицизма. Встрѣча съ представителемъ новыхъ художественныхъ идеаловъ, съ которыми онъ вдругъ почувствовалъ свое духовное сродство, заставила его внезапно оставить хорошо протоpенную старую дорогу и начать блужданiе по неизвѣданнымъ

торыхъ искреннее благочестiе и наивная любовь къ натурѣ искупали угловатость линiй и неправильности формъ. Стремленiя назорейцевъ нашли въ душѣ Иванова и откликъ и подготовленную почву. Человѣкъ, по натурѣ очень вдумчивый и выросшiй въ религiозной семьѣ, онъ видѣлъ въ христiанствѣ источникъ высшей божественной истины, и разъясненiе ея въ искусствѣ начинаетъ съ этихъ поръ казаться ему высшимъ оправданiемъ самого искусства и лучшей цѣлью художника. Невольно вспомнились Иванову и наставленiя Рабуса и прочитанный подъ его влiянiемъ Фр. Шлегель: у него встрѣчалъ онъ тѣ же мысли, которыя одушевляли исполненнаго внутренней чистоты и вѣры Овербека. Съ тѣхъ поръ цѣль жизни и искусства ясно опредѣлилась для Иванова. Подъ влiянiемъ назорейцевъ Ивановъ усваиваетъ взглядъ на искусство какъ на средство совершенствованiя для художника и общества. Проникнутый сознанiемъ высокаго значенiя искусства, Ивановъ окрыляется душой. Его замыслы и планы прiобрѣтаютъ съ этихъ поръ особенно широкiй размахъ. Онъ мечтаетъ,

* »Это натура, но безобразная натура.«

** Картина »Аполлонъ, Кипарисъ и Гiацинтъ« осталась неоконченной.

напримѣръ, объ устройствѣ въ Петербургѣ особыхъ свѣтлыхъ и громадныхъ залъ »для помѣщенія будущихъ произведеній по исторической живописи и скульптурѣ отечественныхъ художниковъ. Въ нихъ будутъ засѣданія словесности, концерты... и афиши объ успѣхахъ иностранцевъ и нашихъ по всѣмъ отраслямъ искусствъ... Съ открытіемъ сихъ залъ извѣстить публику, что, если нравятся таковые храмы искусствъ, то начинать складываться для постройки другого, ему подобнаго«. Сюжетъ, избранный Ивановымъ, изъ исторіи Іосифа, встрѣтилъ возраженія Овербека. По мнѣнію послѣдняго, этотъ частный эпизодъ былъ слишкомъ незначителенъ, чтобы служить темою большой картины, для которой лучше избирать сюжетъ, составляющій »цѣлый объемъ чего-либо (поэму)«. Въ поискахъ за такимъ сюжетомъ, Ивановъ остановился на евангеліи Іоанна. Тутъ, на первыхъ страницахъ, увидѣлъ онъ, по его словамъ, »сущность всего евангелія, увидѣлъ что Іоанну Крестителю



72. МАКОВСКІЙ, К. Е. Дервишъ въ Каирѣ.

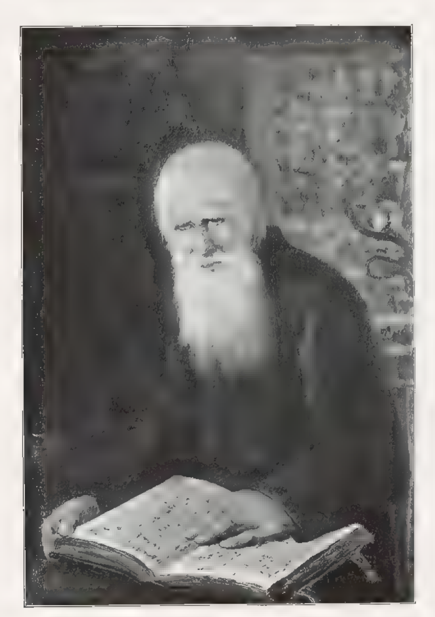
поручено было Богомъ пріуготовить народъ къ принятію ученія Мессіи, а, наконецъ, и лично представить его народу«. По мнѣнію Иванова, нельзя было найти болѣе возвышенный и всеобъемлющій сюжетъ въ исторіи человѣчества, ибо »откровеніемъ Мессіи начался день человѣчества, нравственнаго совершенства или, что все равно, познаніе вѣчносущаго Бога.«

Но усвоивъ новый и широкій взглядъ на искусство, Ивановъ относительно формальной, внѣшней стороны еще долго держится академическихъ понятій. Въ концѣ 1833 года Ивановъ, прежде чѣмъ приступить къ »Явленію Мессіи«, рѣшился испытать свои силы на большой картинѣ изъ двухъ фигуръ, гдѣ бы ему можно было »показать и наготу и свое понятіе о драпировкахъ«. Темою картины онъ избралъ явленіе Іисуса Магдалинѣ послѣ воскресенія. Въ то-же время онъ сочиняетъ рядъ эскизовъ для »Явленія Мессіи« и рѣшается черезъ посредство Торвальдсена просить Общество Поощренія Художниковъ дать ему разрѣшеніе и средства на поѣздку въ Палестину, чтобы онъ могъ обогатиться свѣдѣніями, необходимыми для исполненія этого произведенія. Мысль о поѣздкѣ въ Палестину показываетъ, что Ивановъ, работая надъ эскизами къ »Явленію Мессіи«, уже начинаетъ сознавать недостаточность старыхъ средствъ и формъ для новыхъ цѣлей искусства. Въ посѣщеніи береговъ Іордана Ивановъ видѣлъ вѣрный путь къ глубинѣ и свѣжести настроенія, къ выраженію избранной имъ темы съ той силой и оригинальностью реальныхъ впечатлѣній, какія самъ онъ связывалъ съ моментомъ перваго появленія Христа передъ народомъ. Такъ, наряду съ вліяніемъ прежняго академизма, зарождается уже въ творчествѣ Иванова стремленіе къ реальной правдѣ. Онъ питалъ надежду, что его картина »Іисусъ и Магдалина« побудитъ членовъ Общества дать ему возможность увидѣть Палестину.* Весной 1834-го года Ивановъ путешествуетъ по сѣверной Италіи »для наглядки« на произведенія живописцевъ разныхъ школъ и въ особенности на колоритъ венеціанцевъ, что, по его мнѣнію, поможетъ ему окончить картину »Христосъ и Магдалина«. Въ путевыхъ замѣткахъ Ивановъ записалъ свои впечатлѣнія отъ всего, что видѣлъ въ путешествіи. Три года, проведенныхъ въ Римѣ, не прошли для него даромъ. Его отзывы о различныхъ художникахъ и ихъ произведеніяхъ поражаютъ вѣрностью и тонкостью сужденія. Изъ нихъ видно, что его вкусы уже опредѣлились, что общіе кумиры вызываютъ въ немъ теперь только рѣзкую критику. Онъ называетъ Каммучини холоднымъ художникомъ, вышедшимъ изъ барокко. Доменикино кажется ему »болѣе декораціоннымъ живописцемъ«, Каррачи, по его словамъ, силится быть и Кореджіемъ и Тиціаномъ и Рафаэло-Бронзино-Микель Анджело-Тинторетто-Бассаномъ и какимъ то прескучно-темнымъ. Его фрески такъ наскучили ему, что онъ »бѣжитъ изъ Болоньи, не оглядываясь«. Онъ не понимаетъ, почему ставятъ »грубоватаго« Гверчино и другихъ болонцевъ на одну доску съ

* Но мысль Иванова о поѣздкѣ въ Палестину была встрѣчена Обществомъ, какъ ни къ чему не ведущая фантазія.» Художники, просящіе за Васъ«, гласилъ отвѣтъ покровителей Иванова, »очень добры, но Рафаэль не былъ на Востокѣ, а создалъ великія творенія«.

великими мастерами. Такъ отнесся Ивановъ къ академическимъ любимцамъ, за то онъ въ восторгѣ отъ Джіорджоне, Поля Веронеза, Пальмы, Тинторетто, Морони, отъ »Assunta« Тиціана, »какъ бы похищенной изъ самаго рая«.* Онъ любуется благочестіемъ и чистотой Франческо Франча и наивной искренностью и неловкостью раннихъ венеціанцевъ, Джованни Беллини, Чима да Конельяно, Карпаччіо. Въ Падуѣ Ивановъ отдыхаетъ на фрескахъ Джотто, наблюдаетъ ихъ экспрессію и композицію, въ Веронѣ восхищается картиною Мантеньи, »набожнымъ чувствомъ и тщательностью« художника. Онъ оживаетъ при взглядѣ на живопись Корреджіо: »она свѣтла, какъ день Неаполя, сквозность царствуетъ повсюду. Какъ въ сравненіи съ нимъ блѣденъ Гвидо Рени!« Геній Рафаэля изумляетъ Иванова: и отсюда то оригиналы сіи безсмертны для потомства«. Съ этихъ поръ начинается развитіе самобытной стороны и въ дарованіи Иванова, подкрѣпленное стремленіемъ понять все существенное въ творчествѣ своихъ предшественниковъ и отдѣлаться отъ чисто внѣшняго подражанія.

Въ 1835 году Ивановъ окончилъ свою картину »Христосъ и Магдалина«. Въ ней отразилось и знакомство съ произведеніями Беато Анджелико и Джотто и изученіе венеціанцевъ. Въ свѣтлой фигурѣ Христа, явившагося послѣ воскресенія въ саду, въ предразсвѣтномъ туманѣ, взорамъ Магдалины есть что-то чистое, неземное, какъ у Джотто, изобразившаго ту же сцену въ Ассизи и въ Падуѣ. Главныя линіи фигуры и величавыхъ складокъ бѣлой плащаницы придаютъ Христу воз-



73. БОТКИНЪ, М. П. Начетчикъ старовѣръ

»что за свобода въ драпировкахъ, что за граціозность; онъ искалъ черты вѣрной, строгой и прекраснѣйшей«. Но особенно сильное впечатлѣніе производитъ на Иванова Леонардо да Винчи въ Миланѣ. Онъ срисовываетъ головы въ его картинахъ и глубоко проникается драматизмомъ его »Тайной Вечери«; онъ восхищается силой выраженія въ лицахъ, типомъ ап. Ѳомы »съ совершенно національной экспрессіей« и тѣмъ, что »линіи каждой фигуры найдены въ великихъ чертахъ, а все вмѣстѣ плавно, величественно, изящно«. Въ результатѣ Ивановъ возвратился изъ путешествія новымъ человѣкомъ. Ему стала ясна тайна совершенства великихъ художниковъ. »Вдохновенные«, замѣчаетъ онъ въ своихъ запискахъ, »они выпечатали свои чувства не заимствуясь, не руководствуясь никоторой школой, вышенный характеръ.* За то какъ проста и близка землѣ Марія! Не въ силахъ встать съ колѣнъ и протянувъ руки къ Христу, она вся замерла въ одномъ страстномъ порывѣ наболѣвшаго любящаго сердца, и улыбка, вѣстникъ свѣтлой радости, уже появляется на заплаканномъ лицѣ ея. Въ этомъ трогательномъ образѣ Ивановъ стоитъ ближе всего къ Джотто, но съ внѣшней стороны созданный имъ типъ совершенно самобытенъ, и только Магдалина Джотто можетъ съ нимъ соперничать. Въ пепельныхъ пышныхъ волосахъ, въ сочныхъ тонахъ лица и одежды Магдалины отразилось вліяніе венеціанской

* Съ средней части »Assunta« (Вознесенія Богородицы) имъ была исполнена копія.

* Самый типъ Христа изященъ, благороденъ (этюдъ его головы находится въ Румянцевской галереѣ), но во всемъ характерѣ фигуры и лица еще мало самобытнаго, Ивановскаго, и сильно отражается вліяніе Рафаэля (ср. картонъ Рафаэля »Паси овцы моя«) и Торвальдсена. Не былъ имъ доволенъ и самъ Ивановъ. »Я въ отчаяніи отъ фигуры Христа«, пишетъ онъ отцу незадолго до окончанія своей картины. »Думаю, думаю, углубляюсь и въ наблюденіе великихъ мастеровъ, и въ природу, нигдѣ не нахожу пособія«

живописи на Иванова. Голова Маріи Магдалины (этюдъ ея находится въ Румянц. галл. рис. 55), дѣйствительно, есть одинъ изъ лучшихъ его опытовъ въ колоритѣ и исполнена съ большимъ техническимъ мастерствомъ. Въ противоположность академикамъ, Ивановъ не довольствуется только правильнымъ рисункомъ и гармоніей линій. »Какъ это недостаточно«, пишетъ онъ отцу, »для большой картины нашего времени, которое требуетъ непремѣнно силы и гармоніи красокъ и мастерской ловкости кисти«. Въ искренности выраженія и силѣ впечатлѣнія немногіе этюды самого Иванова могутъ спорить съ этой головой. Въ письмѣ къ сестрѣ Ивановъ пишетъ о натурщицѣ, съ которой онъ писалъ Магдалину: »Она такъ была добра, что, припоминая всѣ свои бѣды и раздробляя на части передъ лицомъ своимъ лукъ самый крѣпкій, плакала, и въ ту же минуту я ее тѣшилъ и смѣшилъ такъ, что полные слезъ глаза ея, съ улыбкой на устахъ, давали мнѣ совершенное понятіе о Магдалинѣ, увидѣвшей Іисуса«. Въ высшей степени характеренъ для новаго стремленія Иванова къ самобытности этотъ близкій почти къ натурализму методъ изученія природы, при помощи котораго онъ старается найти твердую основу для задуманныхъ имъ образовъ. Но естественно, что только при одномъ условіи этотъ внѣшній реализмъ могъ усиливать яркость впечатлѣнія. Нужно было обладать талантомъ и душой Иванова, чтобы вложить въ искусственно созданную схему столько внутренней жизни и силы чувства. Самъ Ивановъ, очевидно, сознавалъ, что съ этою картиною онъ нашелъ самого себя и вступилъ въ новый фазисъ своего развитія. Не даромъ онъ въ письмѣ къ отцу признаетъ ее »начаткомъ понятія о чемъ то порядочномъ«. Еще за годъ до окончанія »Христа и Магдалины« (въ 1834 г.) истекъ четырехлѣтній срокъ пенсіонерства Иванова. Изъ этихъ четырехъ лѣтъ Ивановъ, по его словамъ, проболѣлъ цѣлый годъ въ нервической лихорадкѣ, огорченный извѣстіемъ объ отставкѣ его отца. Въ отвѣтъ на униженныя просьбы Иванова о продленіи пенсіона для окончанія начатыхъ имъ работъ, Общество Поощренія художниковъ согласилось продолжить свои милости еще на два года (до конца 1836 г.). »Какъ грустно родиться нищимъ, чувствовать это въ полной степени и не видѣть ничего впереди для поправленія своего состоянія«, восклицаетъ Ивановъ, измученный ожиданіемъ отвѣта на свое прошеніе. »Работы мои остановились, и я похожъ теперь болѣе на движущійся истуканъ или на скота, получившаго ударъ обуха въ голову«. Только лѣтомъ 1836-го года картина »Христосъ и Магдалина« была отправлена художникомъ въ Петербургъ. Уже въ Римѣ на выставкѣ въ Капитоліи она сдѣлала извѣстнымъ имя Иванова. Въ Петербургѣ картина также вызвала восторгъ и художниковъ и публики. Общество Поощренія художниковъ поднесло картину Государю и продолжило еще разъ на два года (1837-ой и 1838-ой) пенсіонъ Иванову для окончанія картины »Появленіе Мессіи«, къ которой онъ и приступилъ съ лѣта 1836-го года. Академія Художествъ признала Иванова академикомъ. Это званіе впрочемъ совсѣмъ не отвѣчало новымъ взглядамъ Иванова на художника и его задачи. »Какъ жаль, что меня сдѣлали академикомъ«, пишетъ Ивановъ къ отцу, »мое намѣреніе было никогда никакого не имѣть чина . . .« Художникъ долженъ быть совершенно свободенъ . . . независимость его должна быть безпредѣльна. Вѣчно въ наблюденіяхъ натуры, вѣчно въ нѣдрахъ тихой умственной жизни, онъ долженъ набирать и извлекать новое, изъ всего собраннаго, изъ всего видѣннаго . . . . Академія Художествъ есть вещь прошедшаго столѣтія . . . . Если живописецъ привелъ въ нѣкоторый восторгъ часть публики . . . . то вотъ уже онъ . . . достигъ всего, что доступно художнику. Купеческіе разсчеты никогда не подвинутъ впередъ художества, а въ шитомъ, высоко стоящемъ, воротникѣ тоже нельзя ничего сдѣлать, кромѣ стоять вытянувшись«. Громкій успѣхъ картины сильно обрадовалъ и ободрилъ Иванова. Еще нѣсколько мѣсяцевъ тому назадъ, отправивши картину въ Петербургъ, Ивановъ, огорченный упреками отца и выговоромъ Общества за медленность въ работѣ, за необычайность его широкихъ плановъ, возмущенный всякими инструкціями безграмотныхъ авторитетовъ, пережилъ тяжелыя минуты и впадалъ »въ ознобъ при одной мысли о предстоящемъ возвращеніи въ Россію«. »Охъ, какъ мнѣ грустно«, писалъ онъ отцу. »Про меня начинаютъ здѣсь говорить, что разговоръ мой имѣетъ тонъ всегда какой-то грусти, и что таковаго разбора люди неспособны бываютъ къ искусству. Варвары люди«. Теперь онъ читалъ и перечитывалъ письма отца о восторженныхъ отзывахъ по поводу его картины, и чувство счастія наполняло его душу.



74. КЛОДТЪ, М. К. (Баронъ). Дубовая роща.

Съ новой ревностью принимается Ивановъ обрабатывать композицію »Явленія Мессіи«. Всѣ впечатлѣнія и мысли, которыя переживалъ Ивановъ какъ художникъ и мыслитель со времени отъѣзда изъ Россіи, онъ приводитъ теперь въ связь съ этою картиной, и она становится отраженіемъ самой сущности его натуры, его завѣтныхъ стремленій и задачъ. Вдалекѣ отъ всего родного, Ивановъ, какъ всегда это бываетъ, больше всего думаетъ о родинѣ; его любовь къ ней обостряется, и самолюбіе глубоко страдаетъ отъ сознанія культурной отсталости Россіи. »Я бы руки обрубилъ всякому иностранцу художнику«, замѣчаетъ въ одномъ изъ писемъ Ивановъ, пріѣхавшему пожирать наше золото, а русскіе, напротивъ, наперерывъ разсыпаются передъ ними, доставляя имъ всевозможные къ тому способы и еще позорнѣе, предпочитая своимъ«. Онъ высоко цѣнитъ Кипренскаго, какъ »перваго изъ русскихъ художниковъ, поставившихъ имя русское въ ряду классическихъ живописцевъ«. Всѣ силы своего таланта онъ рѣшается »употребить на то, чтобы быть художникомъ, сколько-нибудь значащимъ въ чужихъ краяхъ, чтобы заставить согласиться иностранцевъ, что русскіе живописцы не хуже ихъ«. Но постепенно національнымъ Иванова получаетъ все болѣе широкій идейный характеръ. Глубоко проникшись своимъ личнымъ пониманіемъ избранной имъ темы, Ивановъ вскорѣ начинаетъ вѣрить, что это пониманіе даетъ ему возможность выразить всю сущность его религіознаго чувства и національности въ противоположность эстетическимъ и религіознымъ идеаламъ Запада. Такимъ образомъ судьба и содержаніе его картины слились въ его глазахъ съ вопросомъ о значительности русской культуры. Съ этихъ поръ онъ считаетъ себя призваннымъ представить творческія силы своей родины на всемірномъ конкурсѣ талантовъ. Выразить въ своей картинѣ всю сущность евангелія съ точки зрѣнія русскаго народа, — вотъ въ чемъ заключается, по мнѣнію Иванова, его священная обязанность передъ Россіей и всѣмъ міромъ, такъ какъ уклониться отъ такой задачи — значило бы скрыть отъ всѣхъ ту истину, которую онъ самъ нашелъ. »Сего труда ни одинъ человѣкъ кромѣ меня кончить не можетъ«, пишетъ онъ 1842 г., въ живомъ сознаніи лежащаго на немъ долга. Презирая жанръ какъ пошлый родъ искусства, созданный для забавы буржуазной толпы, Ивановъ вѣрилъ, что своей картиной онъ указываетъ новый путь, что вслѣдъ за ней возникнетъ рядъ обширныхъ и глубокихъ по идеѣ живописныхъ композицій на историческія темы, которыми прославятъ себя русскіе художники на весь міръ. »Россія еще только процвѣтаетъ; художники почти еще ничего не произвели«, пишетъ Ивановъ въ 1837 г. »Если я и сверстники мои не будемъ счастливы, то слѣдующее поколѣніе пробьетъ себѣ непремѣнно столбовую дорогу къ славѣ русской и потомки увидятъ вмѣсто »Чуда Больсенскаго«, »Аттилы, побѣждаемаго благословеніемъ папы«,* блестящія эпохи изъ всемірной и отечественной исторіи, исполненныя со всѣми точностями антикварскими, столь нужными въ настоящемъ вѣкѣ.« Это стремленіе къ »антикварской точности«, »къ строжайшему отчету во всемъ со стороны исторіи« составляетъ другую типичную черту въ творчествѣ Иванова. Представить со всей силой правды и реальности людей, страну и событіе именно въ томъ видѣ, какой они имѣли множество вѣковъ тому назадъ — вотъ ближайшая задача историческаго живописца, по мнѣнію Иванова. Это тяготѣніе къ реализму въ историческомъ сюжетѣ типично для Иванова какъ русскаго художника. Именно склонность къ реальному творчеству, способность къ тонкой и широкой объективности въ изображеніи жизни составляетъ главную особенность всѣхъ выдающихся русскихъ дарованій въ области литературы и искусства. Даже русскій романтизмъ въ лицѣ Жуковскаго, сохраняя всю типичность чувствъ и красокъ, свойственныхъ романтикамъ, отличается оттѣнкомъ реализма и въ особенности историческаго, а для Пушкина, Гоголя и Лермонтова романтизмъ былъ временною школой, изъ которой они вышли основателями русскаго реальнаго творчества. Ивановъ также испыталъ вліяніе романтиковъ, но съ чисто русской объективной трезвостью отдалъ предпочтеніе стремленію къ исторической реальной правдѣ передъ отвлеченнымъ мистицизмомъ назорейцевъ. Такимъ образомъ, въ творчествѣ Иванова, какъ и въ поэзіи Жуковскаго, европейскій романтизмъ эпохи принялъ совершенно самобытную окраску, присущую собственно русскому творческому духу. Иванова нельзя причислить къ чистымъ реалистамъ только потому, что реализмъ онъ считалъ не цѣлью, а лишь средствомъ. Говоря объ Овербекѣ, Ивановъ самъ опредѣляетъ цѣль своего творчества »одинъ онъ (Овербекъ) своими сочиненіями совершенно дотрогивается до сердца, безъ чего что такое историческая живопись?« Дотронуться до сердца — вотъ къ чему стремился Ивановъ въ своемъ »Явленіи Мессіи«. Но сочувствуя стремленіямъ Овербека, Ивановъ все таки не сдѣлался назорейцемъ. Онъ не примкнулъ къ узкой подражательной эстетикѣ назорейцевъ, и ихъ мистическое философствованіе было чуждо его натурѣ.* Напрасно сомнѣвался Овербекъ, что Иванову удастся справиться съ своимъ сюжетомъ, который требовалъ, по мнѣнію Овербека, совершенной преданности религіи и самой высокой набожности художника. Ивановъ обладалъ глубокимъ и здоровымъ чувствомъ религіозности, развивавшимся естественно, съ дѣтства, въ самой тѣсной исторической связи съ религіозными формами и воззрѣніями всего русскаго народа. Такое чувство не прививается искусственно; живое и здоровое, съ глубокими корнями въ душѣ, оно и развивается вмѣстѣ съ ростомъ всей духовной личности человѣка. Внѣшнія формы возникающія на основѣ такого чувства, измѣняются, но сущность его сохраняетъ всегда связь съ національнымъ характеромъ. Одушевляемый естественнымъ и жизненнымъ религіознымъ чувствомъ, Ивановъ и выразить его могъ только въ формахъ наиболѣе естественныхъ, живыхъ, согласныхъ съ евангельской и исторической правдой и отличающихся тонкой и трезвой объективностью, свойственной русскому духу. Такимъ образомъ, въ силу этихъ свойствъ Иванова какъ человѣка и художника, въ его картинѣ должны были сливаться въ общемъ синтезѣ субъективность русскаго религіознаго чувства съ объективностью русскаго творчества въ изображеніи явленій міра. Этими чертами и опредѣляется глубоко національный характеръ его творчества и въ концѣ концовъ совершенно обособленное положеніе отъ школы назорейцевъ, вліяніе которой онъ отчасти испыталъ въ началѣ своего пути. Но въ своихъ стремленіяхъ къ реализму Ивановъ былъ поставленъ въ особыя условія. Его сюжетъ былъ историческимъ, и онъ не могъ найти своей натуры въ окружающей дѣйствительности: ее нужно было возсоздать творческой работой, опирающейся на научныя и психологическія данныя, на искусство прошлаго, на изученіе природы, на анализъ чертъ случайныхъ и существенныхъ въ окружающей художника жизни.

* Фрески Рафаэля въ Ватиканѣ.

* »Вотъ и Овербекъ«, пишетъ Ивановъ по поводу его картины »Торжество христіанской религіи въ изящныхъ искусствахъ, »какъ ни глубокомысленъ, а замкнулся тоже въ темноту, не достигнувъ совершенства. Аллегоріи весьма, впрочемъ, немногимъ удавались«

Уже во время путешествія по Италіи, въ 1834 г., Ивановъ задается мыслью составить себѣ »методъ« изъ изученія характера различныхъ школъ. »Мнѣ бы всего болѣе хотѣлось приблизиться къ Леонардо да Винчи«, пишетъ онъ въ Общество Поощренія Художниковъ въ 1837 г. »Вы знаете какъ онъ труденъ и медленъ«. Дѣйствительно, каждую частицу своей картины Ивановъ основалъ на множествѣ эскизовъ, этюдовъ, пробныхъ опытовъ. Онъ изучаетъ св. Писаніе и сочиненія о Палестинѣ, посѣщаетъ по субботамъ Гетто (синагогу) въ Римѣ, вызывая удивленіе и любовь евреевъ своей начитанностью въ Библіи. Въ Ливорно онъ замѣчаетъ типы зажиточныхъ евреевъ, а въ Перуджіи движенія купальщиковъ, и часто незамѣтно наблюдаетъ за мыслями и чувствами своихъ знакомыхъ, обогащая запасы матеріаловъ для своей картины. Въ нѣкоторыхъ изъ своихъ этюдовъ* онъ явился рѣшительнымъ новаторомъ въ реальномъ изображеніи природы. Таковы, напримѣръ, его превосходные этюды обнаженныхъ тѣлъ на воздухѣ.** Ихъ голубыя тѣни проложены такъ смѣло, въ нихъ такъ много солнца, что они гораздо ближе къ импрессіонизму нашихъ дней, чѣмъ къ стремленіямъ реалистовъ того времени. Эти этюды были отраженіемъ новой мысли Ивавова, съ тѣхъ поръ получившей значеніе безспорнаго принципа въ школѣ реалистовъ. Ивановъ находилъ невозможнымъ писать картину, которая изображаетъ сцену подъ открытымъ небомъ, съ натурщиковъ, поставленныхъ въ условія комнатнаго освѣщенія, какъ дѣлали это современные ему художники. Но и во множествѣ другихъ этюдовъ, менѣе замѣтныхъ, Ивановъ проявилъ поразительную свѣжесть наблюденія и трезвое чутье правды, высказалъ увѣренное знаніе мастера и подмѣтилъ тонкія красоты, доступныя лишь взорамъ художника. Но труденъ былъ избранный имъ путь: все приходилось начинать впервые, всему учиться заново, отбросивъ шаблонные рецепты. Еще сильнѣе чувствовались трудности при сочиненіи самыхъ типовъ. Въ Румянцевской Галлереѣ есть нѣсколько этюдовъ, которые даютъ возможность познакомиться съ сложнымъ методомъ работы Иванова. Это тѣ этюды, въ которыхъ онъ старался »согласить творчество старинныхъ мастеровъ съ натурой«, т. е. составлять свои типы, сливая въ одно цѣлое разнообразный матеріалъ, заимствованный изъ натуры и искусства прошлыхъ вѣковъ. Такъ, обликъ своего Христа Ивановъ составляетъ, сближая изображеніе женскаго лица съ гордой головой Аполлона Бельведерскаго, чтобы придать возвышенно-божественный характеръ задуманному типу и въ то-же время сохранить простой и элегическій характеръ выраженія. Точно также этюдъ натурщицы съ лицомъ, выдающимъ огненную страстность натуры и слѣды пережитаго душевнаго страданія (въ Румянц. Галл. рис. 56), онъ превращаетъ въ изображеніе Крестителя, близкаго по типу, постановкѣ головы и выраженію лица отчасти къ Крестителю Орканьи въ его фрескѣ Страшнаго Суда во Флоренціи. Этюдъ самаго Крестителя (Рум. Галл. рис. 57) по цѣльности, силѣ вдохновенія и страстной энергіи, по высокому идеализму типа, во всемъ существенномъ согласнаго съ православнымъ каноническимъ преданіемъ, принадлежитъ къ самымъ замѣчательнымъ созданіямъ Иванова. Красивый смугложелтый тонъ лица и безподобная по мастерству техника, какъ бы полная того же самого огня, какимъ горятъ глаза пророка, придаютъ этому этюду еще больше художественной цѣнности. Но не всегда эта метода — »силою сличенія и сравненія этюдовъ подвигать впередъ трудъ«, какъ выразился самъ Ивановъ, приводила къ такимъ благопріятнымъ результатамъ. Для каждой головы, фигуры, иногда даже руки или ноги въ своей картинѣ Ивановъ написалъ десятки этюдовъ. Погруженный въ мелочный процессъ сличеній и сравненій критикующаго разума, Ивановъ утрачивалъ ту непосредственную силу вдохновенія, отъ которой главнымъ образомъ зависитъ жизненная цѣльность образа, тотъ какъ будто



-5. ВАСИЛЬЕВЪ, Ѳ. А. Оттепель

* Всего Ивановъ исполнилъ около 600 этюдовъ и рисунковъ къ картинѣ »Явлен. Месс.и«.

** Въ собраніи М. П. Боткина въ Петербургѣ

безсознательный творческій экстазъ, которому обязанъ былъ своимъ успѣхомъ Брюлловъ. Часто типъ, превосходно исполненный въ этюдѣ, будучи перенесенъ въ картину, терялъ свою жизненность и свѣжесть, обнаруживалъ искусственность и мозаичность своего состава. Такъ, голова Крестителя и многіе другіе образы въ картинѣ производятъ впечатлѣніе безжизненныхъ схемъ сравнительно съ тѣми же изображеніями въ этюдахъ. Переписывая много разъ отдѣльныя мѣста картины, углубляясь въ частности, художникъ упускалъ изъ виду общую гармонію красокъ, утрачивалъ свѣжесть тона, убивалъ характеръ и красоту своей техники. Такимъ образомъ, онъ не могъ осуществить того требованія силы и гармоніи красокъ и мастерской ловкости кисти, которое онъ самъ когда то предъявлялъ къ большимъ картинамъ его времени. Столь смѣлые въ этюдахъ зеленые, синіе и красные рефлексы на тѣлахъ утратили свою прозрачность въ картинѣ и обратились въ грязноватыя пятна, усилившія дисгармонію общаго. Наконецъ, въ картинѣ мало именно того, о чемъ особенно заботился Ивановъ: свѣта, солнца, переданныхъ такъ удачно въ нѣкоторыхъ его этюдахъ. Техника пріобрѣла мѣстами скучный, жесткій и замученный характеръ, лишающій произведеніе того внѣшняго очарованія красоты и легкости исполненія, отъ котораго наполовину зависитъ эстетическое удовольствіе зрителей. Стремленіе согласить творчество старыхъ мастеровъ съ натурой тоже не всегда достигало цѣли. Осуждая чисто внѣшнее подражаніе старымъ мастерамъ, Ивановъ считалъ необходимымъ глубоко проникнуться самымъ духомъ ихъ красиваго и благороднаго стиля. Его главныя черты онъ старался слить съ самостоятельными впечатлѣніями, полученными отъ натуры. Этимъ способомъ онъ думалъ достигнуть самобытности и оригинальности, отмѣчавшей каждаго изъ итальянскихъ мастеровъ, несмотря на общія черты, свойственныя имъ какъ представителямъ одной національной школы. Такъ, повидимому, надо понимать цѣль его методы и слова, сказанныя имъ относительно картины: »я въ ней домогался преимущественно подойти сколько можно ближе къ лучшимъ образцамъ итальянской школы, подчинить имъ русскую переимчивость и составить свое. Тона одеждъ, выбранные подъ вліяніемъ венеціанской школы, заботливо обдуманныя величавыя линіи и складки въ духѣ Леонардо и Рафаэля усиливаютъ, правда, возвышенный идеализмъ впечатлѣнія, но плохо согласуются съ случайностью и смѣлой простотою частностей въ духѣ реализма 19-го вѣка. Въ результатѣ методъ, избранный Ивановымъ, нерѣдко возвращалъ его къ старому эклектицизму, который самъ онъ когда то осудилъ въ творчествѣ болонцевъ. Такимъ образомъ въ своихъ попыткахъ создать новый методъ творчества и искусство сблизить съ жизнью Ивановъ былъ пока еще безсиленъ отряхнуть отъ ногъ своихъ прахъ глубоко вкоренившихся академическихъ понятій и привычекъ. Но главнымъ недостаткомъ всего метода была медленность. Изъ этого условія вытекало множество внѣшнихъ и внутреннихъ препятствій къ окончанію картины съ тѣмъ успѣхомъ, какого ожидалъ художникъ. По недостатку средствъ Ивановъ началъ свое произведеніе въ небольшомъ размѣрѣ съ фигурами въ треть величины. Получивъ извѣстіе отъ Общества о продленіи пенсіона на два года, онъ началъ въ 1837 г. исполнять картину на огромномъ холстѣ, вышиною въ 8 аршинъ, шириною въ $10^1/_2$. Лѣтомъ того-же года онъ отправился въ Ассизи, Орвіето, Тоскану, чтобы посмотрѣть произведенія Джіотто, Фра Беато Анжелико, Гирландайо, Синьорелли, чтобы увидѣть »этотъ безвозвратный стиль, въ который облекались теплыя мысли первыхъ художниковъ христіанскихъ, высказавшихъ свою душу на безсмертныхъ стѣнахъ, въ альфреско и альтемперо«. Получивъ отъ Общества поощренія художниковъ еще въ 1834-омъ году отказъ на просьбу разрѣшить ему поѣздку въ Палестину, Ивановъ съ горькимъ чувствомъ отказался отъ этой мысли и примирился съ пребываніемъ въ Италіи, стараясь отыскать въ ея природѣ черты, сродныя, какъ онъ предполагалъ, особенностямъ Палестинскаго Ландшафта. Въ 1838 г. Общество выслало Иванову снова еще 3000 рублей, годовое содержаніе, объявивъ при этомъ, что эта помощь послѣдняя, и просило поспѣшить съ картиною. »Гдѣ же я найду способы къ окончанію? пишетъ Ивановъ. Собственныхъ денегъ у меня, — чтобы полупѣшему дойти до дому. Я съ прискорбіемъ вижу 1840-й годъ«. Воспользовавшись прибытіемъ Наслѣдника русскаго престола въ Римъ, Ивановъ просилъ его пожаловать ему трехлѣтнее содержаніе для окончанія картины, которая затѣмъ должна сдѣлаться собственностью Наслѣдника. Вся картина въ это время (въ 1839 г.) уже выяснилась въ подмалевкѣ, и художникъ былъ, повидимому, ей доволенъ и находилъ, что все на ней гораздо лучше прежнихъ этюдовъ и эскизовъ.



76. ШИШКИНЪ, И. И. Перелѣсокъ

Страстное желаніе довести во что бы то ни стало до конца удачно начатой трудъ охватило Иванова: »Ахъ, только въ Римѣ и поработатъ«, пишетъ онъ: »третьяго дня приснилось будто бы, по необходимости, собираюсь въ Петербургъ: лихорадка, плачъ и какъ будто даже отсутствіе ума меня совершенно обхватили. Но нѣтъ, нѣтъ, это сонъ, забудемте о немъ«. Лѣтомъ того же 1839 года Ивановъ снова посѣтилъ Венецію, чтобы разгадать общій тонъ картины, а въ 1840 году онъ собирается въ Перуджію наблюдать купающихся, въ Мизу на религіозное празднество, въ Синигалію на ярмарку, чтобы присмотрѣться къ богомольцамъ и къ лицамъ съ азіатскими чертами, странствуетъ въ горахъ около Рима, чтобы написать этюды для воды и первопланныхъ камней въ картинѣ. Но въ душѣ Иванова уже рождается первое сомнѣніе. »Картина подвигается тихо«, пишетъ онъ Гоголю, »довольно часто мнѣ приходитъ мысль, что затѣянный трудъ мнѣ не по силамъ«. Тѣмъ не менѣе картина въ это время, по его словамъ, »зашла за половину дѣла«. Но уже въ 1841 году Ивановъ долженъ былъ сознаться, что не успѣетъ окончить картины къ назначенному сроку. Снова обращается Ивановъ въ Обществу Поощренія Художниковъ, и, извѣщая »высокихъ покровителей своихъ« о приближеніи его »паденія«, проситъ хлопотать предъ Наслѣдникомъ о продленіи содержанія еще на три года, »и тогда уже навѣрное будетъ совершено »Явленіе въ міръ Мессіи«. Если Общество откажется помочь ему, то онъ проситъ его »рѣшить его бѣдственное положеніе и выслать ему денегъ на обратный путь«. Общество поощренія художниковъ предложило ему »въ видѣ отдыха отъ большой картины и легкаго упражненія кисти« писать картины меньшихъ размѣровъ, для лоттерей Общества. »Да какое это легкое упражненіе? - у меня его совсѣмъ нѣтъ« . . . восклицаетъ негодующій художникъ, . »Я бы послалъ имъ чертежъ съ предложеніемъ написать для нихъ картину, тотъ моментъ, когда распятый Христосъ, на испросъ утолить жажду, получаетъ въ свои уста губку, наполненную горчицей«. Съ тѣхъ поръ наступаетъ самый тягостный періодъ въ жизни Иванова. Онъ постоянно вынужденъ изыскивать пути для полученія субсидій. Обыкновенно онъ ходатайствуетъ сразу черезъ нѣсколькихъ вліятельныхъ лицъ, въ надеждѣ возбудить къ себѣ сочувствіе хотя бы одного изъ



77. БОГОЛЮБОВЪ, А. П. Взморье близъ Петергофа

нихъ. Каждый разъ онъ увѣряетъ при этомъ, что еще три года, и картина будетъ имъ окончена. Иногда Ивановъ позволялъ себѣ даже нѣсколько хитрить и преувеличивать свою нужду передъ людьми, къ которымъ обращался за помощью. »Это тоже одинъ изъ монументовъ татарскаго ига«, сознается онъ по поводу такого способа дѣйствій. Отъ 1841-го по 1848-й годъ Ивановъ получилъ: отъ Наслѣдника престола 1500 р. (въ 1842 г.) и вторично 3000 р. асс. (въ 1847 г. по ходатайству Жуковскаго), отъ Общества Поощренія Художниковъ заимообразно 2800 рубл., отъ Императора Николая 1500 рубл. (въ 1843 г.) какъ плату за картину »Христосъ и Магдалина«, послѣ посѣщенія Государемъ мастерской Иванова въ Римѣ (въ 1845 г.) еще 5500 рубл. (по ходатайству архитектора К. А. Тона), и 1500 рубл. (по представленію президента Академіи, принца Лейхтенбергскаго). Кромѣ этихъ суммъ, Ивановъ получалъ еще два раза заимообразно суммы, собранныя среди частныхъ лицъ его друзьями въ Петербургѣ и Москвѣ. Несмотря на то, что Ивановъ былъ болѣе чѣмъ скроменъ въ своихъ расходахъ на столъ и одежду и только изрѣдка позволялъ пріобрѣтать себѣ дорогія научныя изданія по археологіи и исторіи искусства, этихъ денегъ едва могло хватить, такъ какъ жизнь въ Римѣ и расходы на натурщиковъ обходились около 3000 рубл. асс. въ годъ (изъ нихъ 1000 рубл. Ивановъ уплачивалъ за мастерскую). Въ 1848 г. умеръ отецъ Иванова, и онъ получилъ въ наслѣдство небольшую сумму, которая вмѣстѣ съ 5000 рубл., полученными отъ К. Т. Солдатенкова за большой эскизъ къ картинѣ,* позволила ему прожить, хотя и въ постоянной нуждѣ, еще нѣсколько лѣтъ въ Римѣ. Два года (отъ 1841 43 г.) Ивановъ совсѣмъ не работалъ надъ картиной по болѣзни глазъ, да и послѣ выздоровленія ему разрѣшено было работать не болѣе 8 часовъ въ день. Въ 1845 г. онъ три мѣсяца проработалъ надъ эскизомъ образа »Воскресенія Христова«, для московскаго Храма Спасителя, повѣривъ обѣщаніямъ строителя храма Тона. Но когда замѣчательный эскизъ образа (находящійся теперь въ Румянцевской галлереѣ) былъ готовъ, заказъ былъ неожиданно переданъ Брюллову.

* Это былъ тотъ первый опытъ съ фигурами въ треть величины, который художникъ обратилъ въ эскизъ, когда началъ писать картину на большомъ холстѣ. Теперь онъ находится въ Румянцевской галлереѣ.

Непріятности, душевныя волненія и болѣзненныя состоянія, тянувшіяся часто по нѣскольку мѣсяцевъ, также замедляли ходъ работы. Тяжелое нравственное чувство испытывалъ художникъ, принужденный постоянно придумывать новые пути, чтобы добыть денегъ и довести до конца свою задачу.* Въ декабрѣ 1845 г. Императоръ Николай, прибывъ въ Римъ, посѣтилъ студію Иванова. Это посѣщеніе оживило упавшаго духомъ художника. »Эта минута«, пишетъ Ивановъ, »была самая высокая въ моей земной жизни, я внутренно укрѣплялся молитвой, и вотъ — Царь. Онъ раскрылъ во мнѣ чувство, которое до его пріѣзда я совсѣмъ не зналъ, — чувство моей собственной значимости, которое такъ сильно меня занимаетъ . . . .« При выдачѣ назначенныхъ ему Государемъ денегъ, съ него взята была подписка, что онъ обязуется въ годичный срокъ окончить свою картину. Только благодаря ходатайству извѣстной А. О. Смирновой**, это обязательство было снято впослѣдствіи съ художника. По поводу пріѣзда Государя въ Римъ Ивановымъ была составлена для представленію Государю программа заказовъ русскимъ художникамъ въ Италіи. Одинъ изъ нихъ, оставшись недоволенъ предназначеннымъ ему заказомъ, публично набросился съ грубой бранью на Иванова какъ автора проекта. Съ тѣхъ поръ глубоко оскорбленный Ивановъ началъ удаляться отъ русскаго общества и запираться отъ всѣхъ въ своей студіи. Постепенно онъ старается все больше избѣгать людей и становится похожимъ на затворника. Въ 1846 г. появилась статья Гоголя объ Ивановѣ, написанная съ цѣлью вызвать вниманіе и сочувствіе русскаго общества къ великому художнику и его замѣчательной картинѣ. Но въ душѣ самого художника уже назрѣвалъ въ это время важный внутренній переворотъ. Осенью 1847 года Ивановъ снова посѣтилъ сѣверъ Италіи. Ярко запечатлѣлись въ его памяти народное волненіе, свидѣтелемъ котораго онъ былъ въ Ливорно, свободные порядки и »самостоятельное чувство Сардиніи« смѣнившееся »удушливыми вздохами Ломбардіи« при переѣздѣ черезъ »шпіонскую границу«, усѣянную »желтыми будками съ черными полосами«. Потрясенія революціи 1848 года, охватившей Италію и всю Европу, осада Рима въ 1849 году также глубоко взволновали художника. Онъ откладываетъ въ сторону Библію, внимательнымъ изученіемъ которой былъ занятъ въ теченіе послѣднихъ лѣтъ, и отдается чтенію книгъ о современныхъ вопросахъ, о новыхъ идеалахъ и стремленіяхъ человѣчества. »Не заботьтесь о доставленіи мнѣ Библіи«, пишетъ онъ профессору Ѳ. В. Чижову, »право, некогда и того прочесть, что подлѣ меня лежитъ и что вопервыхъ нужно«. Ивановъ видитъ, какъ колеблется власть и прежде ненавистныхъ ему чиновниковъ надъ свободною человѣческой душою, какъ рушатся прежнія ветхія формы общественной, умственной и религіозно-нравственной жизни. »Образованность Запада«, пишетъ онъ Чижову, »вмѣстѣ съ формой ихъ религіи, находится въ самомъ трудномъ положеніи. Этотъ любопытный ихъ кризисъ, конечно, никому не будетъ такъ полезенъ, какъ русскимъ, которымъ суждено придти послѣднимъ на поприще духовнаго своего развитія и завершить все спокойно, здравой критикой . . . .« Съ свойственной ему душевной глубиной, Ивановъ отдается этой критикѣ, прежде чѣмъ вернуться къ обычной работѣ. Проведя 18 лѣтъ заграницей, вступая часто въ очень близкія сношенія съ лучшими представителями русскаго и западнаго просвѣщенія, Ивановъ далеко ушелъ въ своемъ развитіи отъ того наивнаго стремившагося къ свѣту юноши, который нѣкогда съ благоговѣніемъ внималъ совѣтамъ Рабуса. Онъ много передумалъ и прочелъ, развилъ свой умъ и пріобрѣлъ большія знанія, занимаясь по исторіи и археологіи Востока дома и въ Прусскомъ археологическомъ Институтѣ въ Римѣ. Критическій пересмотръ стараго и новаго, предпринятый Ивановымъ, не могъ не задѣть его собственныхъ старозавѣтныхъ взглядовъ и вѣрованій; онъ увидалъ ихъ несоотвѣтствіе съ обновляющейся жизнью. Прошлое съ его стремленіями, ошибками и порою нравственнымъ паденіемъ, кажется ему теперь тяжелыми веригами, мѣшающими слиться съ новой жизнью. »Мы . . . живемъ«, пишетъ Ивановъ, »въ эпоху приготовленія для человѣчества лучшей жизни. Слѣдовательно, всѣ мерзости отъ прошлыхъ временъ мы должны взять на себя, и въ исправности представить обществу — каждый свое поприще, и за прошедшія наши пакости не смѣть и ждать, подъ конецъ жизни нашей, отрадныхъ результатовъ: они будутъ гораздо впереди, со слѣдующими поколѣніями. Итакъ, впередъ!« Признать свои ошибки и освободить отъ нихъ (»въ исправности представить«) свое поприще, подъ которымъ въ частности Ивановъ, вѣроятно, разумѣлъ свою картину, — такова теперь его ближайшая задача. Но болѣе всего волновалъ Иванова вопросъ, изъ-за котораго, повидимому, и была предпринята вся эта духовная работа. Намекая на пережитой имъ внутренній процессъ, Ивановъ пишетъ Гоголю въ 1851 г.: »Все что Вы разумѣли о моихъ страданіяхъ, написавъ статью обо мнѣ, составляетъ, можетъ быть четвертую долю того, что случилось послѣ, — такъ что, выражаясь языкомъ переходнаго человѣка, я уже начинаю чувствовать какія то права на художническую самостоятельность, — и можетъ ли что быть этого справедливѣе? Вѣдь мы уже подходимъ мало по малу къ послѣднему вопросу: быть ли живописи, или не быть?« Итакъ, положеніе искусства въ обновленномъ мірѣ — вотъ вопросъ, въ концѣ концовъ болѣе всего занимавшій Иванова. Какъ всѣ вдумчивые люди, привыкшіе жить и дѣйствовать на основѣ извѣстнаго міросозерцанія, Ивановъ могъ работать и творить, только разрѣшивъ этотъ главный для него вопросъ и установивъ новыя основы своего духовнаго міра. Эти новые взгляды и рѣшенія Иванова выяснялись постепенно. Изъ одного его письма, относящагося къ 1850 г., можно заключить, что онъ считаетъ необходимымъ для современнаго художника »уработать свой характеръ подъ стать наступившей эпохѣ нашего времени«. Въ 1851 г. онъ жаждетъ познакомиться съ »Жизнью Христа« Штрауса и усиленно хлопочетъ добыть »эту важную книгу«. Прошло еще нѣсколько лѣтъ, пока Ивановъ далъ себѣ отвѣтъ и на главный для него вопросъ о положеніи искусства. Онъ приходитъ къ убѣжденію, что искусство сохранитъ свое значеніе и въ новой жизни, но характеръ его долженъ измѣниться. Въ 1857 г. Ивановъ пишетъ А. И. Герцену. »Слѣдя за современными успѣхами, я не могу не замѣтить, что мое искусство живописи должно получить новое направленіе и, полагая, что нигдѣ столько не могу зачерпнуть разъясненій мыслей моихъ, какъ въ разговорѣ съ Вами, . . . — я рѣшаюсь пріѣхать въ Лондонъ отъ 3-го до 10-го сентября . . . самый любопытный вопросъ«, какъ думаетъ объ этомъ Мацзини? Почему и просилъ бы Васъ покорнѣйше

* Онъ давно принесъ ей въ жертву самолюбіе, но возрастающее недовѣріе толпы къ постояннымъ обѣщаніямъ его окончить картину въ теченіе трехъ лѣтъ, вызывало въ немъ чувство оскорбленія и страданія. »Смотря въ мою даль«, пишетъ онъ, »я замѣчаю странную силу невѣждъ, готовыхъ попустить меня въ жертву крайней нищеты и уничиженія . . . Я грустенъ, — это потому, что, при всей моей ежедневной дѣятельности, люди приближаются ко мнѣ, видятъ во мнѣ бездѣйствіе, даже покушаются придумывать способы, чтобы возбудить меня къ дѣятельности — это обиднѣе насильства невѣжественнаго властелина. Вытаскивать глубокія тайны изъ моей души въ оправданіе — значило бы истощать силы, . . а между тѣмъ истощая свои силы на это, болѣе ослабѣваешь, чѣмъ на самой работѣ.«

** Благодаря вліянію Гоголя, А. О. Смирнова относилась очень сочувственно къ Иванову. »Зачѣмъ у меня нѣтъ денегъ?« пишетъ она къ Гоголю, — »я такъ люблю Иванова и такъ дорожу его картиной.«

свести меня съ нимъ во время пребыванія моего въ Лондонѣ.* Годомъ позже онъ пишетъ брату: »Ты дорожишь римской жизнью; тутъ проведена юность съ привѣтливымъ говоромъ молодыхъ дѣвицъ, нашихъ знакомыхъ; все это — съ прекрасной природой, съ пріобрѣтеніемъ знаній въ безпечной жизни, дѣлаетъ что то такое неразвязное, что, кажется, шагу не хочется выступить изъ этого міра. Да вѣдь цѣль то жизни искусства теперь другого уже требуетъ! Хорошо, если можно соединить и то и другое. Да вѣдь это въ сію минуту нельзя! . . . По поводу мнѣній римлянъ о его картинѣ, Ивановъ пишетъ, что оцѣнить ее могутъ болѣе всего художники, потому что онъ »желалъ въ ней показать до какой степени русскій понимаетъ итальянскую школу . . . . . Что касается до публики, то ея для насъ, въ особенности, русскихъ, не выступавшихъ еще на поприще и прозябавшихъ покамѣстъ въ оранжереѣ Европейской нашей Академіи«. Видимо, теперь и самъ Ивановъ, подобно публикѣ, о которой говоритъ, идетъ дальше въ своихъ требованіяхъ и уже не цѣнитъ, какъ прежде, той методы сравненія и сличенія этюдовъ, на которую ушло столько силъ и времени. Нечего и говорить, что картина утратила въ его глазахъ значеніе и въ идейномъ отношеніи. Теперь онъ смутно чувствовалъ, что этотъ холстъ — чудовище, поглотившій лучшіе силы и годы его жизни, былъ печальнымъ недоразумѣніемъ, какъ и тѣ безцѣнныя жертвы, которыхъ онъ уже такъ много принесъ для осуществленія этого труда. Ивановъ, кажется, боялся самъ себѣ сознаться, что онъ готовъ вознена-



78 ПЕРОВЪ, В. Г. Савояръ

требованія ушли дальше, отвѣты на которыя разрѣшатся впослѣдствіи. Требуютъ портрета мѣстности дѣйствія, спрашиваютъ о крестѣ въ рукѣ Іоанна Крестителя и т. д., — однимъ словомъ, не довольствуясь одной школой у новѣйшаго художника, хотятъ живого воскресенія древняго міра, со всѣми доказательствами послѣднихъ результатовъ учености. Эти вопросы могутъ ясно доказать, что искусство живописи должно процвѣсти въ самую высокую и послѣднюю степень, т. е. увѣнчать всѣ усилія новѣйшихъ антикваріевъ и ученыхъ, — залогъ лестный видѣть нѣкогда любимое дитя свое, и онъ съ упорствомъ продолжаетъ повторять, что картина составляетъ для него все, что при первой возможности онъ примется работать надъ ней, что она находится »у порога своего конца«. Еще въ 1850 г. онъ увѣряетъ себя, что скоро ужъ всему будетъ »развязка«. Въ 1851 и 52 г. онъ ѣдетъ лѣтомъ въ Альбано, чтобъ написать этюды для перваго плана картины. Въ 1853 году онъ »всячески торопится окончить свой трудъ.« Но въ 1855 г. Ивановъ оставляетъ совершенно работу надъ картиной. Онъ пишетъ, что чувствуетъ себя въ силахъ еще болѣе ее усовершенствовать, но находится при самыхъ послѣднихъ деньгахъ, которыхъ слишкомъ мало въ сравненіи съ издержками, необходимыми для этой цѣли; поэтому онъ занялся другимъ дѣломъ, по его мнѣнію, »гораздо важнѣйшимъ и не требующимъ большихъ издержекъ.« Но нѣсколько мѣсяцевъ спустя онъ не

* По словамъ Герцена, Ивановъ при свиданіи съ нимъ жаловался, что утратилъ ту религіозную вѣру, которая облегчала ему жизнь и работу. »Миръ души разстроился, сыщите мнѣ выходъ, укажите идеалы«, говорилъ онъ Герцену: »Событія, которыми мы были окружены, навели меня на рядъ мыслей, отъ которыхъ я не могъ больше отдѣлаться, годы цѣлые занимали онѣ меня, и когда онѣ начали становиться яснѣе, я увидѣлъ, что въ душѣ нѣтъ больше вѣры. Я мучусь о томъ, что не могу формулировать искусствомъ, не могу воплотить мое новое воззрѣніе, а . . . . . писать безъ вѣры религіозныя картины . . . это безнравственно, это грѣшно«

считаетъ уже нужнымъ долѣе скрывать истину. »Далеко ушли мы, живущіе въ 1855 году, въ мышленіяхъ нашихъ«, замѣчаетъ онъ въ одномъ изъ своихъ писемъ, »тѣмъ, что передъ послѣдними рѣшеніями учености литературной, основная мысль моей картины совсѣмъ почти теряется, и такимъ образомъ у меня едва достаетъ духу, чтобы болѣе совершенствовать ея исполненіе . . . . Вы можетъ быть меня спросите, что же я извлекъ изъ послѣднихъ положеній литературной учености? Тутъ я могу едва назваться слабымъ ученикомъ, хотя и сдѣлалъ нѣсколько пробъ, какъ ее приспособить къ живописному дѣлу. Однимъ словомъ, я какъ бы оставляя старый бытъ искусства, никакого еще не положилъ твердаго камня къ новому, и въ этомъ положеніи дѣлаюсь невольно переходнымъ художникомъ. Простите, можетъ быть, навелъ на васъ грусть, почему желалъ бы скорѣй молчать, чѣмъ въ письмѣ сознаваться о моей незрѣлости.« Уже гораздо болѣе увѣреннымъ и бодрымъ тономъ звучатъ слова Иванова въ письмѣ 1858 г. къ брату: »Картина не есть послѣдняя станція, за которую надобно драться. Я за нее стоялъ крѣпко въ свое время и выдерживалъ всѣ бури, работалъ посреди ихъ, и сдѣлалъ все, что требовала школа. Но школа только основаніе нашему дѣлу живописному, - языкъ, которымъ мы выражаемся. Нужно теперь учинить другую станцію нашего искусства — его могущество приспособить къ требованіямъ и времени, и настоящаго положенія Россіи. Вотъ за эту то станцію нужно будетъ постоять . . .« Такъ опредѣляетъ, наконецъ, характеръ новаго искусства Ивановъ. Весь отдавшись своему »гораздо важнѣйшему дѣлу«, онъ примиряется теперь съ крушеніемъ основной идеи покинутаго имъ многолѣтняго труда и пытается себя утѣшить только тѣмъ соображеніемъ, что его картина все же сохраняетъ важное значеніе полезной школы для молодого поколѣнія современныхъ художниковъ.

Въ 1856 г. собственныя средства Иванова истощились, и онъ снова долженъ былъ войти въ долгъ. Въ 1857 г. мастерскую Иванова посѣтила вдовствующая Императрица Александра Өеодоровна. Вслѣдъ за тѣмъ Ивановъ открылъ мастерскую и для публики. Этотъ странный человѣкъ, запиравшійся отъ міра въ своей мастерской, и его картина, плодъ 20-ти лѣтняго труда, сильно возбудили любопытство римлянъ.* Люди всѣхъ сословій потянулись въ мастерскую Иванова. Споры о достоинствѣ картины, похвалы и порицанія знатоковъ были главной темой, волновавшей римлянъ въ эти дни, и общій интересъ къ судьбѣ художника оживился. Императрица дала Иванову средства на поѣздку въ Германію и Францію для излѣченія отъ усилившейся снова болѣзни глазъ. Напрасно убѣждали Иванова представить картину для оцѣнки въ Петербургъ, въ Академію Художествъ, или ѣхать съ ней въ Парижъ и Лондонъ показывать за деньги. Ивановъ находилъ картину еще не вполнѣ законченной. Петербургъ внушалъ ему какой то страхъ: онъ не вѣрилъ въ способность академиковъ понять его произведеніе, а показывать за деньги наотрѣзъ отказался. »Пусть купятъ картину и сами везутъ, куда хотятъ«, говорилъ Ивановъ, -



79. МАКОВСКІЙ, В. Е. Торговка

* Въ сущности Ивановъ работалъ надъ своей картиной около 12 лѣтъ (по мнѣнію П. М. Ковалевскаго — даже 7 лѣтъ), если откинуть тѣ годы (отъ періода 1837 55 г.), когда по болѣзни, нравственному разстройству, или по другимъ причинамъ онъ совсѣмъ не могъ работать надъ ней

»это другое дѣло; тогда она уже не моя: пока она считается моей, я никуда ее не повезу-съ«. Во время пребыванія въ Германіи, Ивановъ исполнилъ давнишнее свое желаніе, лично видѣться съ Давидомъ Штраусомъ, чтобы поговорить съ нимъ о своихъ работахъ и услышать отъ него объясненіе нѣкоторыхъ мѣстъ изъ книги »Жизнь Христа«. Тогда же познакомился онъ съ И. М. Сѣченовымъ и ѣздилъ къ Герцену въ Лондонъ [см. выше]. Осенью 1857 года Ивановъ возвратился въ Римъ. Впечатлѣнія путешествія, встрѣчи и бесѣды съ передовыми представителями новыхъ взглядовъ совершенно отвлекли Иванова отъ его картины. Въ его глазахъ она принадлежала уже къ области пережитаго, и онъ чувствовалъ себя не въ силахъ приступить къ ней еще разъ, чтобы придать ея тонамъ больше общаго единства и гармоніи. Теперь уже не было причинъ удерживать картину въ мастерской. Иванову, видимо, хотѣлось отъ нея освободиться, вслѣдствіе чего передъ нимъ, естественно, опять возникъ вопросъ объ отправленіи картины въ Петербургъ. Великая Княгиня Елена Павловна, посѣтивъ въ 1858 г. студію Иванова, предложила на свой счетъ отправить картину въ Петербургъ. »Пять лѣтъ прежде я предвидѣлъ, что картина не будетъ кончена«, пишетъ брату Ивановъ, »но теперь въ самомъ дѣлѣ за глаза мои я не отвѣчаю. Кромѣ же этого ни у кого не только денегъ нѣтъ, но и терпѣнія дожидаться, и такъ я покоряюсь и беру на плечи крестъ«.

Ивановъ рѣшилъ самъ сопровождать картину въ Петербургъ. Съ глубокою тоскою и тягостнымъ предчувствіемъ на сердцѣ, покинулъ онъ на этотъ разъ Римъ, въ которомъ прожилъ 28 лѣтъ. Послѣ раздражающихъ хлопотъ и затрудненій, сопряженныхъ съ перевозкою громадной картины по таможнямъ и желѣзнымъ дорогамъ, Ивановъ прибылъ въ Киль, чтобы на казенномъ пароходѣ отправиться отсюда въ Петербургъ. Но здѣсь Ивановъ внезапно заболѣлъ сильнымъ кровотеченіемъ изъ носа и настолько ослабѣлъ, что не могъ ѣхать дальше. Пришлось направиться въ Берлинъ, гдѣ, благодаря уходу и заботамъ С. П. Боткина, силы его возстановились, такъ что путешествіе могло возобновиться. Въ маѣ 1858 года Ивановъ прибылъ въ Петербургъ. Его картина была выставлена въ Зимнемъ дворцѣ, гдѣ ее смотрѣлъ Государь, а затѣмъ она вмѣстѣ со всѣми этюдами и эскизами была помѣщена въ Академіи Художествъ, чтобы дать возможность ознакомиться съ ней публикѣ.

Нѣтъ сомнѣнія, что при первомъ впечатлѣніи »Явленіе Мессіи народу« (Геліогр. XVIII) не захватывало зрителей. Непосредственная сила вдохновенія была подавлена въ картинѣ сложной методической работой ума. Уравновѣшенная строго композиція въ духѣ прежняго академизма не производила впечатлѣнія случайной многолюдной толпы. По колориту картина распадалась на три части, чуждыя другъ другу (средина, правая и лѣвая стороны). Жесткіе мѣстами рыжеватые тона и замученный характеръ техники непріятно поражали не однихъ поклонниковъ эффектной кисти Брюллова. Но кто разъ далъ себѣ трудъ внимательно остановиться на главныхъ образахъ картины, тотъ невольно возвращался къ ней и надолго, забывъ объ окружающемъ, уходилъ въ созерцаніе этихъ образовъ, пораженный глубиною мысли художника, смѣлыми чертами реализма, правдою и цѣльностью характеровъ, соотвѣтствіемъ душевнаго внутренняго міра съ внѣшнимъ видомъ человѣка. Креститель — типъ аскета, всегда



80 МАКСИМОВЪ, В. М. Старуха

живущаго въ экстазѣ, съ блѣднымъ лицомъ, съ воспаленными глазами, съ черною волной волосъ, освѣщенныхъ зелеными рефлексами листвы; аристократически изящный и нѣжный Іоаннъ (налѣво за Крестителемъ), съ женственнымъ движеніемъ рукъ, съ лицомъ, въ которомъ типъ семита облагороженъ красотою эллинизма, дальше два апостола — одинъ страстный, впечатлительный и судя по повороту головы и напряженію въ лицѣ, глуховатый, другой — исполненный наивной и благочестивой вѣры простого рыбака (Андрей?), а за ними человѣкъ въ свѣтлозеленомъ одѣяніи (Наѳанаилъ?), прообразъ поэтическаго духа Гейне, съ типичными еврейскими чертами, подернутыми дымкой грусти, смягчающей улыбку недовѣрія на тонкихъ губахъ; еще дальше (влѣво) высохшій старикъ, радостно внимающій вѣсти обновленія, прозвучавшей наконецъ истомленной ожиданіемъ душѣ, рядомъ съ нимъ фигура окрестившагося юноши (его внука, по мысли автора), привлекающая глазъ молодою свѣжестью превосходно написаннаго тѣла, а подъ ними ярко испещренныя разноцвѣтнымъ отраженіемъ струящіяся воды Іордана — вся эта часть картины (отъ Крестителя налѣво) представляетъ удивительно продуманное сочетаніе исключительныхъ по мѣткости и глубинѣ характеристикъ. Направо отъ Крестителя обнаженный человѣкъ съ сѣдою головою, выхоленнымъ тѣломъ, сидящій на землѣ, — одна изъ самыхъ замѣчательныхъ по исполненію фигуръ; старикъ приготовился надѣть свой хитонъ, но увлеченный рѣчью пророка онъ приглашаетъ къ вниманію своего раба. Послѣдній виденъ рядомъ; онъ собирается поднять съ земли одежды господина, его шея перевязана веревкой, а голова обращена къ Крестителю, и улыбка сочувствія и радости уже появилась на его грубоватомъ лицѣ, привыкшемъ больше къ выраженію страданія. За ними видны нѣсколько характерныхъ еврейскихъ лицъ, вперившихъ взоры въ Мессію и выражающихъ различные оттѣнки душевнаго волненія. Изященъ и исполненъ жизни и движенія въ этой средней группѣ юноша, который, обернувшись, съ жаднымъ вниманіемъ, къ Мессіи, помогаетъ встать съ колѣнъ дряхлому отцу. Справа отъ раба видна особенно красивая по краскамъ фигура нагого юноши, съ нѣжно розовымъ выхоленнымъ тѣломъ и локонами рыжихъ волосъ, образующая переходъ къ правой сторонѣ картины. Здѣсь находятся двѣ, замѣчательныхъ по мѣткости и правдѣ наблюденія, нагія дрожащія фигуры сына и отца — достойные соперники подобной же фигуры въ одной изъ фресокъ Мазаччо. Они, повидимому, долго пробыли въ водѣ; въ ихъ смуглыхъ лицахъ и тѣлахъ есть много родственнаго сходства. Отецъ спѣшитъ надѣть хитонъ, и добродушною улыбкою радости отвѣчаетъ на слова Крестителя; курчавый мальчикъ, съ умнымъ взоромъ и лицомъ, внимаетъ также юною душой призыву проповѣдника. Надъ ними видны фарисеи и левиты, съ выраженіемъ злой ироніи или напряженнаго вниманія, усиленнаго недовѣріемъ, женщины, глубоко въ душѣ переживающія страстныя слова Предтечи, и воины, съ живымъ вниманіемъ обернувшіеся на Мессію. Особенно замѣтенъ въ этой группѣ (справа надъ послѣдней нагой фигурой) назорей въ плащѣ, съ волосами, заплетенными въ косы, обвитыя вокругъ головы. Возбужденный появленіемъ Мессіи, онъ тщетно старается разсѣять недовѣріе сѣдого фарисея, съ сухими острыми чертами лица. А Христосъ уже шествуетъ спокойно по вершинѣ прибрежнаго холма, — въ сравненіи съ мощной, величавой фигурой Іоанна, скромный, но внутренно еще болѣе возвышенный образъ, смягченный отдаленіемъ, но выдѣляющійся ясно на фонѣ »утренняго испаренія земли«. Дальше за холмомъ виднѣются оливковыя рощи и кое-гдѣ бѣлѣющія зданія города среди стройныхъ кипарисовъ; вдали блеститъ рѣка; равнина замыкается цѣпями синеватыхъ горъ, а надъ ними, становясь темнѣй къ зениту, синѣетъ пологъ неба. Ивановъ выяснилъ уже давно самъ для себя значеніе своего произведенія, и отрицательные отзывы не могли поколебать въ немъ увѣренности въ выдающихся достоинствахъ его труда. Но онъ видѣлъ, что его картина опоздала, что его религіозная тема не могла затронуть живо людей новыхъ взглядовъ, и въ частности русское общество конца 50-хъ годовъ, увлеченное реалистическимъ теченіемъ и общественными интересами. Его произведеніе создало ему извѣстность, но она совсѣмъ не была похожа на громкую славу русскаго художника-побѣдителя въ состязаніи талантовъ всего міра, о которой нѣкогда мечталъ Ивановъ. Его часто можно было видѣть на выставкѣ. Скромный, молчаливый, онъ бродилъ среди своихъ этюдовъ, прислушиваясь къ отзывамъ зрителей. Ивановъ видимо страдалъ душою. Придя однажды рано утромъ, онъ сѣлъ передъ картиной и задумавшись началъ говорить: »тяжело мнѣ разстаться съ своимъ дѣтищемъ; я бы многое хотѣлъ еще поработать; что-же изъ этого, что меня упрекаютъ въ сходствѣ моего раба съ »Точильщикомъ«*, еслибы серьезнѣе вглядѣлись, то нашли бы еще кое-что, похожее на другихъ. Искусство прошлое всегда будетъ и должно имѣть вліяніе на художника.« Неизвѣстность относительно дальнѣйшей судьбы картины также сильно тревожила художника. Ходили слухи, что картину пріобрѣтаетъ Государь и что художникъ получитъ 30000 рубл. вознагражденія. Въ связи съ своими новыми работами Ивановъ думалъ осуществить свою давнишнюю мечту о поѣздкѣ въ Палестину. Наконецъ онъ узналъ, что получитъ за картину 10000 рубл. единовременно и 2000 рубл. ежегодной пенсіи. Черезъ три дня Ивановъ поѣхалъ въ Петергофъ, чтобы заявить о своемъ согласіи. Здѣсь ему сказали, что окончательный отвѣтъ онъ узнаетъ у министра двора. Измученный тревожнымъ ожиданіемъ, Ивановъ упалъ духомъ и утратилъ всякую надежду на благопріятный исходъ. Возвратившись къ себѣ домой изъ Петергофа, онъ вечеромъ въ тотъ же день почувствовалъ себя дурно; то былъ припадокъ холеры, отъ которой онъ черезъ три дня скончался (3-го іюля 1858 г.). Вскорѣ послѣ его смерти картина была пріобрѣтена за 15000 рубл. и впослѣдствіи подарена Государемъ Румянцевскому Музею. Онъ умеръ съ тягостнымъ сознаніемъ неудачи и обманутыхъ надеждъ, не воспользовавшись даже матеріальною наградой за многолѣтній трудъ, похожій болѣе на подвигъ. Такъ въ послѣдній разъ судьба посмѣялась надъ Ивановымъ. Но онъ былъ не правъ, признавая за своей картиной лишь значеніе художественной школы. Содержаніе ея не отвѣчало, правда, интересамъ современнаго общества, но къ ней въ сущности была неприложима мѣрка современности, такъ какъ ея главная идея имѣла вѣчное непреходящее значеніе. Въ частности эта идея носила глубоко-національный и народный характеръ. Мысль о явленіи Христа, какъ идеала высшей истины, правды и любви, передъ истомленнымъ жаждой обновленія міромъ особенно близка духу русскаго религіознаго чувства; не чужда она и творчеству лучшихъ русскихъ писателей.** Глубоко національно и отношеніе художника къ своей темѣ. Возвышенно-серьезный характеръ всего изображенія, стремленіе къ исторической правдѣ, реализму, объективности — все это типично для чисто русскаго творческаго генія. Нигдѣ не проявилъ его Ивановъ съ такою глу-

* Античная статуя во Флоренціи

** Ср. сказку Щедрина »Христова Ночь«, Разсказъ Мармеладова въ »Преступленіи и Наказаніи« Достоевскаго

биной и силой, какъ въ созданномъ имъ образѣ Мессіи. Христосъ Иванова не красивъ и не очаровываетъ взора сразу. Онъ скорѣе справедливъ, чѣмъ добръ, но въ справедливости его заключена и доброта; вѣрнѣе, онъ объединяетъ ихъ въ себѣ, какъ много передумавшій и переживщій человѣкъ. Его лицо хранитъ слѣды душевнаго страданія, перенесеннаго въ пустынѣ. Онъ идетъ сознательно, готовый на свое служеніе. Отъ всей его фигуры вѣетъ чѣмъ то твердымъ и спокойнымъ, какъ ясно и неколебимо то ученіе, которое несетъ онъ людямъ изъ пустыни. Онъ еще далеко, но слился уже сердцемъ съ этою толпою. Есть что-то непостижимо-совершенное въ торжественной простотѣ его фигуры, въ гармоніи и ясности всѣхъ линій, въ ихъ сочетаніи съ воздушной тѣнью, бѣгущей по землѣ.* Такъ выполнилъ Ивановъ обѣщаніе, данное В. А. Жуковскому въ 1847 году: »Я надѣюсь«, пишетъ онъ поэту, »самымъ дѣломъ убѣдить Васъ, что способенъ изъ житейскаго простого быта вознестись до изображенія Богочеловѣка«. Только русскій человѣкъ въ состояніи оцѣнить вполнѣ въ Христѣ Иванова эту внутреннюю глубину идеализма въ союзѣ съ этой



81. БАКАЛОВИЧЪ, С. В. Въ пріемной у Мецената.

величайшей простотой и правдой. Для того, кто разъ проникся красотою такого сочетанія, образъ, созданный Ивановымъ навсегда останется лучшимъ выраженіемъ Христа въ искусствѣ 19-го вѣка.

Одного этого образа уже достаточно, чтобы оцѣнить великое значеніе творчества Иванова. Въ его лицѣ русское искусство впервые попыталось разрѣшить въ глубоко національномъ духѣ общечеловѣческую міровую тему. И того, что удалось Иванову сдѣлать въ этомъ отношеніи въ его картинѣ, уже было бы довольно для его безсмертной славы. Но связывая свою славу только съ этою картиной, онъ снова ошибался. Чтобы оцѣнить вполнѣ геній и значеніе Иванова, необходимо познакомиться съ его рисунками къ Ветхому и Новому Завѣту. Еще въ 1848 г. Ивановъ пишетъ: »О будущихъ своихъ предпріятіяхъ говорить было бы неблагоразумно: всякая идея тогда только и сильна, когда еще не выдана на словахъ«. Этимъ новымъ предпріятіемъ, къ которому онъ приступилъ съ 1848 г., и были его рисунки къ Библіи. Ихъ то онъ и называетъ »гораздо важнѣйшимъ дѣломъ« въ 1855 году, когда онъ исключительно отдался сочиненію этихъ композицій; ими онъ былъ занятъ еще въ годъ своей смерти; для нихъ же, очевидно, онъ думалъ совершить поѣздку въ Палестину на деньги, вырученныя за картину. Съ обычной своей склонностью къ широкимъ художественнымъ замысламъ, онъ, работая надъ этими рисунками, лелѣялъ грандіозную мечту. Эти рисунки были предназначены лишь служить эскизами для изображеній изъ жизни Христа, которыя по мысли художника должны быть исполнены на стѣнахъ въ особомъ посвященномъ этой цѣли зданіи. Конечно, это зданіе не могло быть церковью и, если его можно было назвать храмомъ, то только въ смыслѣ храма христіанства, понимаемаго широко и исторически, въ духѣ 19-го вѣка. Надъ изображеніями жизни Христа предполагались меньшія изображенія, связанныя съ первыми или какъ наросшія впослѣдствіи преданія, или какъ ветхозавѣтные прообразы главныхъ евангельскихъ моментовъ, или какъ событія, подобныя разсказаннымъ въ Евангеліи. Изображеніе рожденія Христа Ивановъ думалъ даже окружить сценами рожденія боговъ различныхъ миѳологій, а также и рожденія великихъ людей. Такимъ образомъ въ общемъ долженъ былъ создаться колоссальный циклъ изображеній изъ жизни Христа и относящихся къ ней толкованій, соперничать съ которымъ могли развѣ только фрески изъ Новаго Завѣта Джотто, которыми расписана капелла Maria dell 'Arena въ Падуѣ. И по духу и по стилю эти эскизы рѣзко отличаются отъ прежнихъ работъ Иванова. Здѣсь художникъ творитъ уже вполнѣ самостоятельно. Впервые удалось ему здѣсь широко осуществить тѣ требованія, которыя онъ раньше предъявлялъ къ исторической живописи — соединить глубокія идеи и пониманіе сюжета въ современномъ духѣ съ антикварской точностью. Ивановъ изучилъ много сочиненій по археологіи Востока и въ теченіе долгихъ лѣтъ изучалъ подробно Библію въ полномъ французскомъ переводѣ съ еврейскаго и толкованія на нее протестантскихъ теологовъ, чтобы глубже проникнуться міросозерцаніемъ того народа и духомъ той страны, которые служили теперь предметомъ его изображеній. Хотя Ивановъ и жаловался Герцену, что утратилъ вѣру и не считаетъ себя нравственно въ правѣ писать

* Лучшій этюдъ Христа Иванова принадлежитъ М. П. Боткину въ Петербургѣ. Нѣсколько этюдовъ его лица и фигуры находятся въ Румянцевской и Третьяковской Галлереяхъ и въ частныхъ собраніяхъ.

религіозныя картины, это утвержденіе не стояло въ сущности въ противорѣчіи съ его новой задачей. Его рисунки не были религіозными картинами въ офиціальномъ смыслѣ, предназначенными для церквей, напротивъ, онъ хотѣлъ свободно понять и объяснить въ нихъ явленіе Христа, съ помощью тѣхъ средствъ духовнаго развитія и научнаго познанія, которыми располагаютъ люди 19-го вѣка. Онъ не предрѣшалъ вопроса о божественномъ или человѣческомъ началѣ въ личности Христа, онъ старался лишь проникнуть въ духъ Св. Писанія и религіозныхъ представленій древняго еврейства, въ ихъ связи съ представленіями родственныхъ евреямъ народовъ древняго Востока, чтобъ изобразить событія Св. Писанія именно въ томъ видѣ, въ какомъ могли ихъ представлять себѣ сами іудеи, современники Христа. Цѣль Иванова была представить не церковное христіанство, а христіанство, какимъ оно дѣйствительно было, въ той восточной обстановкѣ, съ которой оно связано глубокими корнями. Въ подобномъ пониманіи не было и признака модныхъ взглядовъ атеизма; напротивъ, оно было исполнено той всеобъемлющей широкой объективной, а въ то-же время и мистической правды, которая дается лишь глубиною историческаго изученія и инстинктивно постигается великимъ творческимъ геніемъ. Стоитъ посмотрѣть нѣсколько рисунковъ Иванова къ Библіи, чтобъ фактъ возникновенія вѣры въ Богочеловѣка сдѣлался явленіемъ понятнымъ и естественнымъ. Всѣ эти черты показываютъ, что Ивановъ ошибался думая, что безвозвратно потерялъ религіозность; онъ утратилъ только внѣшнюю религію, основанную на привычкахъ и преданіяхъ, но въ душѣ его незамѣтно для него жила все та-же таинственная сила, побуждавшая его по прежнему искать высшую божественную истину, только въ новыхъ формахъ, больше отвѣчающихъ вутреннему міру освобожденнаго духовно человѣка. Такимъ образомъ, по существу своей натуры онъ по прежнему остался исполненнымъ религіозной вѣры, но чѣмъ глубже и шире понималъ онъ духъ этой вѣры, тѣмъ и формы ея становились совершеннѣе и ближе къ объективной истинѣ. Лишь достигнувъ послѣ долгой борьбы такой внутренней самостоятельности человѣка и художника, Ивановъ могъ творить совершенно самобытно и оригинально. И онъ, дѣйствительно сразу порываетъ свои послѣднія связи съ академическимъ искусствомъ, съ стилемъ итальянскихъ мастеровъ, и творитъ теперь свободно, не зная никакихъ стѣсненій и условностей, создавая невиданныя еще формы, въ духѣ древняго Востока, полныя тайны и величія, красоты и силы въ сочетаніи красокъ, чрезвычайно выразительныя по рисунку, плѣняющія широтою и свободой исполненія. Изъ этихъ рисунковъ 169 болѣе законченныхъ были изданы въ краскахъ послѣ смерти Иванова Прусскимъ Археологическимъ Институтомъ въ Римѣ, послѣ чего всѣ оригиналы (258 рисунковъ), по завѣщанію брата Иванова, поступили въ Румянцевскій Музей.* Къ числу наиболѣе типичныхъ относится рисунокъ (проложенный акварелью), съ изображеніемъ ангела, поражающаго нѣмотой Захарію (рис. 58). Золотистые и розоватые клубы куреній дрожатъ, растекаясь по святилищу. На фонѣ ихъ выдѣляется мощная фигура ангела, похожаго на многокрылыхъ ассирійскихъ геніевъ. Лицо его двоится въ дрожащихъ парахъ ѳиміама передъ взоромъ пораженнаго Захаріи. Весь пронизанный золотистыми лучами, этотъ ангелъ есть что-то безплотное и таинственное и неодолимо властное. Чрезвычайно выразителенъ и Захарія, въ которомъ точно ожилъ и вновь окаменѣлъ отъ прикосновенія ангельской десницы всѣмъ извѣстный типъ древнеассирійскихъ рельефовъ. Огни свѣтильниковъ, отражаясь въ разноцвѣтныхъ плитахъ мраморнаго пола, торжественно мерцаютъ въ золотистой атмосферѣ, усиливая общій священный характеръ впечатлѣнія. Другой рисунокъ, изображающій Христа и Никодима (рис. 59), выдается среди всѣхъ тонкой глубиною психологіи и силой настроенія. Ночь лунная, мерцающая звѣздами, спустилась надъ Іерусалимомъ. За зубчатою оградою терассы виденъ городъ и вдали за высокою стѣною зданія іерусалимскаго храма. Тихо крадучись, какъ виноватый, и склоняясь съ выраженіемъ глубокаго благоговѣнія, входитъ членъ Синедріона Никодимъ, въ синей митрѣ съ драгоцѣнными



82. КАСАТКИНЪ, Н. А. [illegible]

* Большая часть рисунковъ относится къ Новому Завѣту. Отдѣльные листы можно подобрать въ историческомъ порядкѣ, начиная съ пророчествъ о рожденіи Христа и кончая Вознесеніемъ и апостолами, крестящими народъ. Одни рисунки только обведены карандашемъ и углемъ, другіе проложены сепіей, акварелью; на каждомъ листѣ кругомъ рисунка написано множество замѣтокъ и ссылокъ на Библію и толкованія къ ней.

камнями и въ пурпурномъ плащѣ съ золотымъ оплечьемъ и каймой. И Христосъ, спокойный и удивительно простой по всему облику, снисходитъ къ слабости ученика и спѣшитъ ему на помощь приглашеніемъ вступить въ глубину освѣщенной комнаты. Отклоненное притокомъ воздуха пламя лампы, стоящей на высокой подставкѣ, отбрасываетъ тѣни отъ фигуръ, придающія всей сценѣ характеръ тайны, свойственный вечернимъ тѣнямъ. Положительно, только эти и сходные съ ними по силѣ впечатлѣнія рисунки изъ Новаго и Ветхаго Завѣта могутъ дать настоящее понятіе о геніальной глубинѣ и самобытности неподражаемаго творчества Иванова. Но въ этой самобытности есть и нѣчто глубоко-національное, потому что глубоко проникнулъ въ этихъ эскизахъ художникъ, »изящную, простую, высокую и истинную сторону идей своего народа«, въ выраженіи которыхъ и видѣлъ князь Гагаринъ высшую цѣль искусства. Какъ разъ этотъ даръ - объединять въ глубоко объективномъ творчествѣ черты разнообразныхъ культуръ — Ѳ. М. Достоевскій считалъ основной особенностью Пушкина, какъ національнаго поэта. Онъ считалъ эту особенность національнымъ свойствомъ всего русскаго народа и основалъ на этомъ свойствѣ свою вѣру въ великое призваніе русскаго народа, какъ силы примиряющей и объединяющей всѣ противорѣчія въ братствѣ будущаго человѣчества. Тѣ же мысли и мечты о призваніи русскаго народа высказываетъ и Ивановъ. Онъ любитъ повторять что »Россія — результатъ всѣхъ народовъ, о сю пору существовавшихъ«, что, »отъ нея должно ждать законовъ все человѣчество, вслѣдствіе коихъ начнется повсемѣстное царство небесное на землѣ«. — »Самоотверженіе дано вполнѣ только русскимъ«, пишетъ Ивановъ, »вотъ почему они, какъ послѣдній народъ въ ряду образованія, совершенно поймутъ Спасителя рода человѣческаго и приспособятъ его ученіе ко всѣмъ отраслямъ образованія человѣческаго . . . . .« Вотъ какой широкій кругъ идеальныхъ задачъ и теоретическихъ воззрѣній связывалъ Ивановъ съ своими эскизами къ Библіи и мечтой о грандіозномъ храмѣ, предназначенномъ служить истинному пониманію Христа. Но даже не идя такъ далеко за Достоевскимъ и Ивановымъ въ ихъ упованіяхъ, можно все же утверждать, что отмѣченное Достоевскимъ свойство глубоко проникаться духомъ чуждой намъ культуры есть, дѣйствительно, народная черта, какъ показываетъ творчество многихъ русскихъ писателей и художниковъ. Ивановъ, какъ и Пушкинъ, обладалъ этой способностью такъ постигнуть духъ чужихъ ему народовъ и временъ, какъ будто бы онъ самъ къ нимъ принадлежалъ. А съ этою способностью связана другая, — трезво, объективно отнестись къ явленію и вѣрно оцѣнить его сущность и значеніе. Вотъ почему Ивановъ, коснувшись въ своемъ творчествѣ сущности христіанства, сумѣлъ понять его безъ схоластики и сентиментальности, такъ же просто, серьезно, и возвышенно, какъ понимаетъ его русскій народъ. Эскизы Иванова къ Библіи были естественнымъ и побѣдоноснымъ завершеніемъ долгаго и полнаго страданій пути, которымъ шелъ Ивановъ, какъ художникъ. Въ нихъ то, наконецъ, его освободившейся отъ старыхъ путъ душѣ удалось въ свободномъ творческомъ порывѣ создать ту самобытную и отвѣчающую духу его времени школу, къ выясненію которой онъ стремился съ самаго начала своей художественной дѣятельности. Эти новыя формы и задачи искусства онъ успѣлъ только намѣтить въ главныхъ основныхъ чертахъ въ своихъ эскизахъ къ Библіи, но они на вѣки не утратятъ своего значенія для художниковъ. Эти именно эскизы имѣлъ въ виду Ивановъ, когда писалъ брату: »Еслибы, напримѣръ, мнѣ даже не удалось пробить или намекнуть на высокій и новый путь, стремленіе къ нему все-таки показало, что онъ существуетъ впереди, и это уже много, и даже все, что можетъ дать въ настоящую минуту живописецъ«. Нельзя удачнѣй и болѣе умѣренно опредѣлить великое значеніе Иванова въ исторіи русскаго искусства на порогѣ второй половины 19-го вѣка.

На высокую ступень духовной свободы, чистыхъ и возвышенныхъ замысловъ поднялся Ивановъ въ своемъ творчествѣ. Кажется почти невѣроятнымъ, что эти смѣлыя широкія задачи могъ разрѣшать такой приниженный и робкій, замкнутый и странный человѣкъ, какимъ Ивановъ былъ въ жизни. За исключеніемъ счастливыхъ творческихъ минутъ, жизнь Иванова была слишкомъ бѣдна радостями. Проходили годы, а Ивановъ все писалъ свою картину, мечтая послѣ окончанія ея прославленнымъ художникомъ вернуться на родину и увидѣть снова горячо любимаго отца и родныхъ ему людей. Но вотъ въ 1836 г. умираетъ сестра Иванова; въ 1843 г. онъ получилъ извѣстіе о смерти матери, а въ 1848 г. отца. Въ положеніи Иванова эти утраты должны были казаться особенно горькими; къ счастью, въ 1846 г. въ Римъ пріѣхалъ любимый его братъ, архитекторъ Сергѣй Ивановъ, который при отъѣздѣ Иванова заграницу былъ еще ребенкомъ. Братья поселились вмѣстѣ, и присутствіе родного человѣка оживило и согрѣло уже начинавшаго скрываться отъ людей Иванова. Но 1847-ой годъ принесъ ему новыя душевныя страданія, которыя заставили его еще болѣе замкнуться отъ свѣта. Принятый очень ласково въ одномъ изъ русскихъ аристократическихъ семействъ, Ивановъ влюбился въ дочь хозяевъ, молодую дѣвушку, на которую и самъ онъ, повидимому, произвелъ большое впечатлѣніе. До сихъ поръ Ивановъ считалъ любовь къ женщинѣ несовмѣстимой съ своей трудной художественной миссіей. Но въ 1847 г., вѣроятно, подъ вліяніемъ уже начавшагося въ немъ душевнаго переворота, идеалы аскетизма утратили прежнее значеніе для Иванова, и въ немъ проснулась давно подавленная жажда личнаго счастья. »Я до сихъ поръ«, пишетъ онъ, »это чувство пряталъ и отъ себя и отъ другихъ, видя въ немъ страшное препятствіе для занятій, но теперь, теперь — ну, объ этомъ уже въ слѣдующемъ письмѣ . . . .« Но и на этотъ разъ счастье только поманило Иванова. Любимая имъ дѣвушка скоро вышла замужъ за другого, а Ивановъ съ этихъ поръ буквально заперся отъ всего міра въ мастерской и сдѣлался настолько страннымъ, что многимъ онъ казался сумасшедшимъ. Въ душѣ его съ этихъ поръ борются два чувства: онъ пугается людей и бѣжитъ отъ нихъ, потому что они могутъ причинить боль и горе, нарушить его уединеніе и помѣшать той внутренней критической работѣ, которая тогда въ немъ совершалась; въ то же время, отъ природы любознательный, онъ жаждетъ въ сущности общенія съ людьми и находитъ особую отраду въ возможности выспрашивать ихъ мнѣнія и незамѣтно наблюдать за ними, ничѣмъ не выдавая собственнаго »я«. Тогда же появившіяся у него темныя желудочныя боли приводятъ его къ странному убѣжденію, что его завистники и соперники (даже Овербекъ и Корнеліусъ) пытаются извести его отравой, для чего и подкупили всю прислугу въ ресторанахъ.* Когда припадки подозрительности въ немъ усиливались, онъ самъ готовилъ себѣ дома обѣдъ и ходилъ къ фонтану за водой. Этимъ странностямъ отвѣчалъ и внѣшній его видъ. По описанію современника П. М. Ковалевскаго: »это былъ человѣкъ одичалый, вздрагивающій при появленіи всякаго новаго лица, раскланивавшійся очень усердно съ прислугой, которую прини-

* »Одинъ Луиджи (слуга въ ресторанѣ) остался мнѣ вѣренъ«, пишетъ онъ Гоголю

малъ за хозяевъ, человѣкъ съ движеніями живыми и глазами бѣгавшими, хотя постоянно потупленными въ землю«. Но этотъ человѣкъ, способный, по словамъ Гоголя, потеряться до испуга при видѣ первой офиціальной бумаги, ясно сознавалъ силы своего таланта и былъ увѣренъ въ своемъ превосходствѣ надъ другими русскими художниками въ Римѣ. Минуты робкаго униженія и растерянности передъ сильными міра смѣнялись въ немъ нерѣдко преувеличенными представленіями о значеніи его авторитета въ художественномъ мірѣ и въ мнѣніи офиціальныхъ сферъ. Въ наивномъ ослѣпленіи онъ мнилъ себя тогда призваннымъ сочинять проекты, которые должны были содѣйствовать наступленію »золотого вѣка« для русскаго искусства и художниковъ, помочь усовершенствованію нравовъ и даже государственнаго строя при помощи искусства. Въ этихъ поражающихъ своей наивностью проектахъ сказалась ясно душа художника, лишеннаго практическаго смысла, человѣка »не отъ міра сего«. Въ концѣ концовъ эти проекты перессорили Иванова со всѣми русскими художниками и стали онъ самъ осуждалъ себя за эти мелкія чувства, которыя притомъ сторицей окупались его необычайною отзывчивостью къ молодымъ художникамъ. Онъ постоянно заботится о комъ-нибудь изъ нихъ, находящимся въ нуждѣ раздаетъ взаймы самымъ безразсуднымъ образомъ свои деньги и старается найти заказы, живо огорчается ихъ расточительностью и бездѣліемъ, побуждаетъ ихъ учиться и не отказываетъ никогда въ своихъ совѣтахъ. Услыхавъ о талантливости Чмутова и Сорокина, онъ убѣждаетъ ихъ бросить все, собрать послѣдніе гроши и ѣхать въ Италію, обѣщается достать имъ работу, приглашаетъ поселиться на его квартирѣ и, забывая о собственной нуждѣ, предлагаетъ даже свои деньги на путешествіе и первое обзаведеніе, и все это ради прославленія Россіи на состязаніи художниковъ всего міра. Чистая религіозная натура Иванова, его стремленіе къ затворничеству съ цѣлью нравственнаго самосовершенствованія, его желаніе просвѣщать нравственно людей силою искусства и его патріотизмъ тѣсно сблизили его съ Гоголемъ и проф. Ѳ. В. Чижовымъ, славянофиломъ, изучавшимъ



83. ХРУСЛОВЪ, Е. М. Степь.

вызывать рѣзкую отповѣдь тѣхъ лицъ, къ которымъ направлялъ ихъ авторъ. »Въ жизнь мою я еще не встрѣчалъ такой безпокойной головы, какова ваша«, восклицаетъ возмущенный Гоголь . . . . . »вы мечетесь во всѣ стороны и углы по поводу всякаго ничтожнаго, не только важнаго дѣла . . . . Вы всѣмъ надоѣли . . . . Какое странное ребячество въ мысляхъ! . . . Сколько разъ вы давали мнѣ обѣщаніе не вмѣшиваться больше въ эти офиціальныя дѣла, сознаваясь сами, что не имѣете для этого настоящаго познанія людей и свѣта . . . Ради Христа, гоните этого духа искушенія, заставляющаго васъ влюбляться въ собственныя мысли«. Славолюбивый отъ природы, увѣренный въ своемъ призваніи, но не имѣя внѣшняго успѣха, Ивановъ былъ способенъ завидовать чужой славѣ. Впечатлительный и увлекающійся, онъ часто подъ вліяніемъ минуты отзывался очень отрицательно и пристрастно о тѣхъ же самыхъ людяхъ, важныя заслуги и талантливость которыхъ самъ охотно признавалъ въ другое время. Въ особенности непріятенъ для него былъ успѣхъ Бруни и Брюллова, которыхъ Ивановъ не любилъ, какъ лицъ иностраннаго происхожденія, занявшихъ выдающееся положеніе въ русскомъ художественномъ мірѣ. Но за границей исторію искусства. И Гоголь и Чижовъ много хлопотали о доставленіи Иванову средствъ для жизни и работы. Оба они искренно любили Иванова, оба вѣрно оцѣнили и его талантъ, и его душу и часто утѣшали падавшаго духомъ художника. Несомнѣнно, что знакомство съ ними имѣло важное значеніе для нравственнаго міра Иванова. Въ 40-хъ годахъ подъ вліяніемъ Гоголя, котораго Ивановъ называетъ общимъ воспитателемъ, онъ даже поддается настроенію піетизма, читаетъ »Подражаніе Христу« Ѳомы Кемпійскаго и пишетъ Гоголю о томъ времени, когда оба они, одинъ окончивъ свою поэму, а другой картину, съ миромъ изыдутъ, чтобы приготовить миръ міру, а Гоголь присылаетъ ему составленную имъ молитву. Но Ивановъ былъ слишкомъ значительной и своеобразной натурой, чтобы вліяніе Гоголя, усвоившаго тонъ учителя по отношенію къ художнику, было въ состояніи обезличить послѣдняго. Какъ раньше Овербекъ, такъ и Гоголь, не увлекъ Иванова въ крайности мистицизма, а въ вопросахъ живописи Ивановъ прямо называетъ Гоголя прекраснымъ теоретическимъ человѣкомъ. Боясь рѣзкихъ отвѣтовъ писателя, онъ часто не рѣшался съ нимъ спорить, но внутренно во мно-

гомъ съ нимъ не соглашался, а 1848-й годъ положилъ глубокое различіе въ ихъ воззрѣніяхъ. Гоголь уѣхалъ изъ охваченной революціей Европы въ Палестину на поклоненіе Гробу Господню, а Ивановъ всей душою отозвался на новое движеніе и стряхнулъ съ себя послѣдніе остатки ветхаго человѣка, стѣснявшаго свободное развитіе его генія. Тѣмъ не менѣе дружественныя отношенія Иванова съ Гоголемъ не прекращались до смерти послѣдняго, и даже въ 1848 году Ивановъ обижался, слыша осужденія Гоголю, какъ автору »Выбранныхъ мѣстъ изъ переписки съ друзьями«. »Не знаю«, пишетъ онъ, »за что это на него такъ нападаютъ; тамъ есть превосходныя мѣста. Жаль, однакоже, что онъ тамъ написалъ обо мнѣ и Іорданѣ (граверѣ). Эти мѣста невѣрны«. Одинъ изъ двухъ маленькихъ портретовъ Гоголя, исполненныхъ Ивановымъ, принадлежитъ теперь Румянцевской галлереѣ (рис. 60). По выраженію мягкой грусти, смѣшанной съ едва замѣтною улыбкой, онъ представляетъ лучшую характеристику внѣшняго и внутренняго облика великаго писателя. Повидимому, болѣе глубокій слѣдъ остался въ воззрѣніяхъ Иванова отъ знакомства его съ Чижовымъ и другими московскими славянофилами. Дружба Иванова съ Чижовымъ была также очень прочной и близкой. Глубоко русскій человѣкъ въ душѣ, Ивановъ нашелъ въ славянофильскихъ взглядахъ Чижова готовую теорію, придававшую его національнымъ стремленіямъ широкое идейное обоснованіе. Вмѣстѣ съ Чижовымъ онъ интересуется искусствомъ западныхъ и южныхъ славянъ, вопросомъ о русскомъ стилѣ 19-го вѣка, композиціями русской иконописи. Вліяніе славянофильства характерно проявляется въ воззрѣніяхъ Иванова на великое призваніе русскаго народа, явившагося послѣднимъ въ ряду культурныхъ народовъ, чтобы истиннымъ усвоеніемъ христіанскихъ идеаловъ »заключить цѣль созданія человѣковъ на землѣ«. Въ связи съ этимъ убѣжденіемъ стоитъ и взглядъ художника на самого себя. Въ своемъ альбомѣ онъ замѣчаетъ о полюбившей его аристократкѣ: »ея высокій родъ безпрестанно ей мѣшаетъ войти въ равенство со мной: она разсуждаетъ по женски, она не можетъ вникнуть во всю высоту новаго значенія моего — художника христіанскаго, художника русскаго«.

Всю жизнь исполненъ былъ Ивановъ стремленія внести въ сокровищницу общечеловѣческой культуры то глубокое и самобытное, что выработалъ русскій народъ въ своемъ отношеніи къ высшей истинѣ міра — ученію Христа. Ради этой цѣли переносилъ онъ всѣ лишенія, страданія, пожертвовалъ всѣмъ, что было ему дорого и отрекся отъ обычнаго человѣческаго счастья. Но онъ не измѣнилъ своей задачѣ. Онъ глубоко вѣрилъ, что, одушевляемый такимъ стремленіемъ, онъ наконецъ выведетъ русскую историческую живопись на національную дорогу, сообщитъ русскому искусству самобытность содержанія и формы, и самъ стяжаетъ во всемъ мірѣ славу перваго національнаго русскаго художника. Онъ умеръ усталый, сраженный неудачей и многими непонятый. Но исполнились надъ нимъ слова Христа: »по вѣрѣ вашей да будетъ вамъ«.

Существуетъ мнѣніе, что творчество Иванова не могло оказывать вліяніе на русское искусство, потому что его главныя произведенія, »Явленіе Мессіи« и рисунки къ Библіи, слишкомъ поздно сдѣлались извѣстны въ Россіи, когда многіе русскіе художники уже самостоятельно освободились отъ оковъ академизма и вышли на дорогу правдиваго реальнаго творчества. Но нельзя ограничивать вліяніе Иванова только его борьбой съ безжизненнымъ академическимъ стилемъ. Въ отношеніи чисто внѣшняго реализма его картина, можетъ быть, и не могла считаться явленіемъ безусловно новымъ въ концѣ 50-хъ годовъ. Уже съ самаго начала 19-го вѣка русское искусство, пріобрѣтая все больше самобытности и національныхъ чертъ, склоняется въ своемъ развитіи къ направленію реализма. Постепенно перерождается или спадаетъ оболочка чужеземныхъ формъ, и изъ подъ нея все яснѣе выступаетъ національное ядро. Въ жанрахъ Федотова впервые новое русское искусство является вполнѣ національнымъ и самобытнымъ по формѣ, содержанію и духу. Но раскрытіе національнаго начала не ограничилось лишь областью жанра, оно должно было захватить и живопись историческую и религіозную. По характеру своихъ задачъ эти роды живописи въ состояніи выразить сущность національнаго начала съ наибольшей широтой. Брюлловъ сдѣлалъ первый шагъ къ сближенію классицизма съ жизнью. Онъ увлекъ художниковъ и общество силой творчества, согрѣтаго порывомъ вдохновенія, но ему не доставало той высоты идеализма и глубины чувства, которыя роднятъ художника съ завѣтными думами и тайнами народной души. Зато настоящимъ воплощеніемъ этой собирательной души народа былъ идеалистъ-мыслитель Ивановъ. Внося также, какъ Брюлловъ, жизнь и обновленіе въ устарѣвшія формы, онъ старался выразить въ нихъ духъ своего народа. Но оковы условной старины стѣсняли свободное развитіе живого духа. Тогда Ивановъ пошелъ обратною дорогой. Анализомъ и внутренней работой онъ освободился отъ всего условнаго въ своей душѣ и изъ глубины обновленнаго духа, отвѣчая только на его запросы, онъ создалъ какъ вполнѣ самостоятельный, но обладающій громаднымъ опытомъ художникъ, совершенно самобытную форму, которая, естественно и оказалась самымъ лучшимъ и полнымъ выраженіемъ національнаго характера его творческой мысли. Но Ивановъ не только завершилъ выясненіе національнаго начала въ области широкаго идейнаго искусства, онъ первый выдвинулъ вопросъ о цѣнности идей, выражаемыхъ искусствомъ. Художникъ долженъ быть выразителемъ культурныхъ міровыхъ идей, необходимыхъ человѣчеству, какъ хлѣбъ насущный, идей отъ обаянія которыхъ онъ не въ состояніи освободиться, потому, что уклониться отъ служенія имъ еще болѣе грѣшно, чѣмъ выражать ненужныя, пустыя мысли. Въ служеніи своей излюбленной идеѣ художникъ долженъ быть вполнѣ свободенъ и не ждать себѣ другой награды, какъ живой готовности своего народа, повѣрить въ идеалъ имъ изображенный и признать въ его творцѣ своего духовнаго вождя. Таковъ конечный смыслъ творчества и жизни Иванова, которыя слились въ одно неразрывное цѣлое, какъ у всѣхъ истинно великихъ художниковъ. Но тѣ же мысли о внутренней необходимости идеи, воплощаемой художникомъ въ его произведеніи, о творческой свободѣ духа царятъ и въ современномъ искусствѣ. Нужно ли еще доказывать, какъ многимъ обязаны русскіе художники въ этомъ отношеніи Иванову? Онъ не создалъ школы въ смыслѣ группы опредѣленныхъ учениковъ и подражателей, потому что его школу составили всѣ русскіе художники второй половины 19-го вѣка, которые пошли за нимъ по пути національнаго самоопредѣленія, заодно со всей мыслящей и обновленной реформами Россіей.

















ВИРСАВІЯ ВЪ КУПАЛЬНѢ


П. А. Федотовъ

Утро чиновника, получившаго первый крестъ

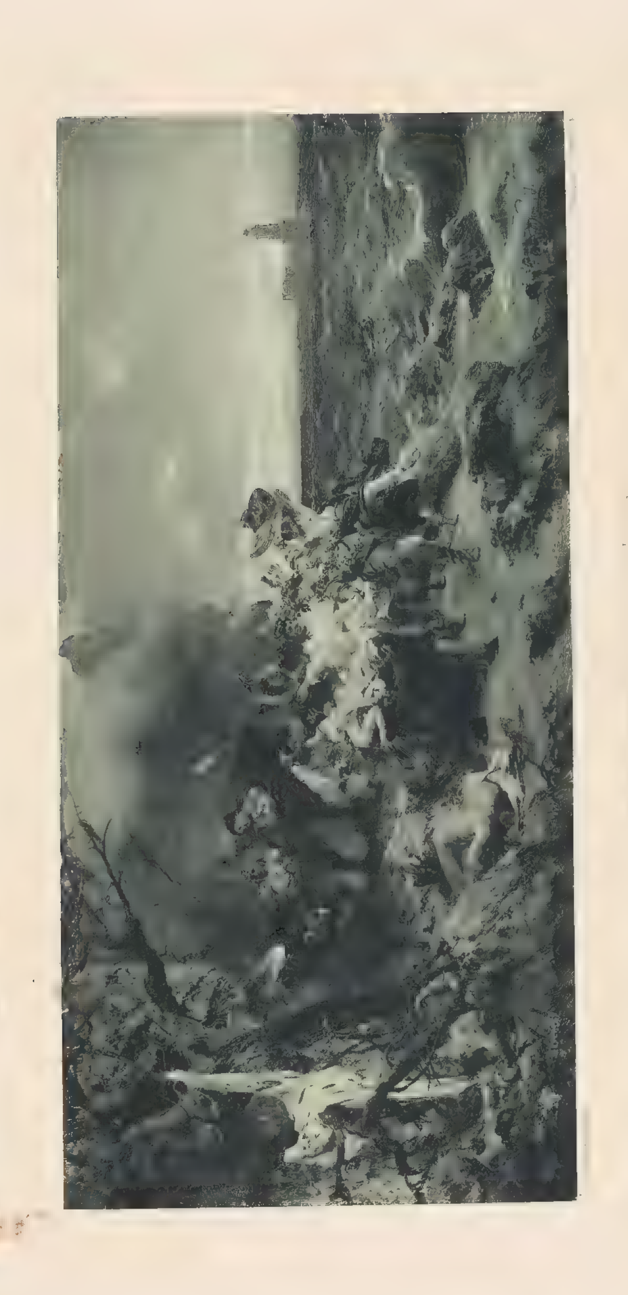




Кружевница













Приморскій видъ









Прiѣздъ жениха











Собственный портретъ художника








Н. Касаткинъ



Изданіе І. Кнебель

Пейзажъ





Портретъ отца художника









В.Д. Полѣновъ | Изданіе І. Кнебель.

Христосъ